



DESA
UNICUM



AUKCJA KOLEKCJI

AUKCJA 25 CZERWCA 2020 WARSZAWA

















AUKCJA KOLEKCJI

AUKCJA 25 CZERWCA 2020

CZAS AUKCJI

25 czerwca 2020 (czwartek), 19:00

WYSTAWA OBIEKTÓW

8 - 25 czerwca
poniedziałek - piątek, 11:00 - 19:00
sobota, 11:00 - 16:00

MIEJSCE AUKCJI I WYSTAWY

Dom Aukcyjny Desa Unicum
ul. Piękna 1a, Warszawa

KOORDYNATORZY

Julia Materna
tel. 22 163 66 52, 538 649 945
e-mail: j.materna@desa.pl

Małgorzata Nitner
tel. 22 163 67 02, 514 446 892
e-mail: m.nitner@desa.pl

ZLECENIA LICYTACJI
zlecenia@desa.pl, 22 163 67 00





INDEKS

Bellotto Bernardo 14

Bereźnicki Kiejstut 16

Brandt Józef 3

Brodowski Józef 7

Cieślowski Tadeusz (ojciec) 11

Hübner Rudolf Julius 10

Karny Alfons 15

Kossak Juliusz 8-9

Lenica Alfred 17

Mierzejewski Jerzy 20-21

Pasikowski Ryszard 23-24

Rapacki Józef 2, 13

Rykała Jacek 19

Ryszkiewicz Józef 12

Tarasin Jan 18

Tetmajer Włodzimierz 1

Wierusz-Kowalski Alfred 4-5

Witkiewicz Stanisław 6

Zaborowski Michał 22



ZARZĄD DESA UNICUM



**JULIUSZ
WINDORBSKI**
Prezes Zarządu



**JAN
KOSZUTSKI**
Wiceprezes Zarządu



**MAŁGORZATA
KULMA**
Główna Księgowa



**IZA
RUSINIAK**
Dyrektor Departamentu
Projektów Aukcyjnych



**AGATA
SZKUP**
Dyrektor Departamentu
Sprzedaży

SEKRETARIAT ZARZĄDU

tel. 22 163 66 65
biuro@desa.pl

DZIAŁ MARKETINGU

Marta Wiśniewska
Marketing Manager
tel. 795 122 709,
m.wisniewska@desa.pl

PUBLIC RELATIONS

Agnieszka Marszał
Business & Culture
pr@desa.pl
tel. 793 919 109

DZIAŁ KSIĘGOWOŚCI

Małgorzata Kulma
Główna Księgowa
m.kulma@desa.pl
tel. 22 163 66 80

Marlena Ulejczyk
Zastępca Głównej Księgowej
m.ulejczyk@desa.pl
tel. 506 252 141

Katarzyna Krzyżanowska
Księgowa
k.krzyżanowska@desa.pl
tel. 538 052 090

DZIAŁ FINANSOWY

Rafał Czarnocki
Dyrektor Finansowy
r.czarnocki@desa.pl
tel. 22 163 67 85, 661 661 703

DZIAŁ HR

Małgorzata Basaj
HR Manager
m.basaj@desa.pl
tel. 22 163 66 81, 539 196 530

DZIAŁ PRAWNY

Wojciech Dziakowski
Radca Prawny
w.dziakowski@desa.pl
tel. 22 163 67 86 / 664 981 452

DZIAŁ LOGISTYCZNY

Milena Lutomirska
Dyrektor Działu
m.lutomirska@desa.pl
tel. 795 122 714

Kacper Tomasziewicz
Kierownik ds. transportów i logistyki
k.tomaszkiewicz@desa.pl
tel. 795 122 708

DZIAŁ IT

Piotr Gołębiowski
Koordynator Projektów IT
p.golebiowski@desa.pl
tel. 502 994 225

KONTA BANKOWE

mBank S.A. Swift: BREXPLPWWA3
PLN: 27 1140 2062 0000 2380 1100 1002
EUR: 43 1140 2062 0000 2380 1100 1005
USD: 16 1140 2062 0000 2380 1100 1006

DESA UNICUM SA

ul. Piękna 1A, 00-477 Warszawa, tel. 22 163 66 00, biuro@desa.pl
NIP: 5272644731 / REGON: 142733824 / KRS: 0000718495
Spółka zarejestrowana w Sądzie Rejonowym dla m.st. Warszawy
XII Wydział Gospodarczy, kapitał zakładowy 85 055 000 zł

okładka front poz. 3 Józef Brandt, Pospolite ruszenie u brodu, około 1895-1902 I okładka – strona 1 poz. 1 Włodzimierz Tetmajer, Król chłopów, około 1900 (?)
strona 2-3 poz. 4 Alfred Wierusz-Kowalski, Niespodziewana śnieżyca, lata 80.-90. XIX w. strona 4-5 poz. 5 Alfred Wierusz-Kowalski, Dojeżdżacz – na polowaniu z chartami
(Galopujący jeździec polski), lata 80. XIX w. strona 6 poz. 6 Stanisław Witkiewicz, Jarmark w miasteczku, 1882 strona 8-9 poz. 8 Juliusz Kossak, Bitwa pod Ignacem, około 1865
strona 10 poz. 17 Alfred Lenica, "Otwarte okno", 1968 strona 198-199 poz. 16 Kiejstut Bereźnicki, Bez tytułu strona 200 – III okładka poz. 18 Jan Tarasin, "Zapisy", 1989
tytuł aukcji mBank. Aukcja Kolekcji 25 czerwca 2020 ISBN 978-83-66377-86-8 kod aukcji 752KOL015 nakład 2 500 egzemplarzy koncepcja graficzna Monika Wojnarowska
zdjęcia Marcin Koniak, Paweł Bobrowski, Marlena Talunas prenumerata katalogów prenumerata@desa.pl druk Artdruk Kobylka

DEPARTAMENT PROJEKTÓW AUKCYJNYCH

Biuro przyjęć: tel. 22 163 66 10, wyceny@desa.pl, poniedziałek – piątek 11:00 – 19:00, sobota 11:00 – 16:00

wyceny biżuterii: czwartek 11:00 – 19:00, piątek 11:00 – 15:00, DESA Biżuteria, Nowy Świat 48, Warszawa, tel. 22 826 44 66, bizuteria@desabizuteria.pl



**IZA
RUSINIAK**
Dyrektor Departamentu
Projektów Aukcyjnych
i.rusiniak@desa.pl
22 163 66 40
664 981 463



**ARTUR
DUMANOWSKI**
Zastępca Dyrektora
Departamentu Projektów
Aukcyjnych
a.dumanowski@desa.pl
22 163 66 42
795 122 725



**ANNA
SZYNKARCZUK**
Kierownik Działu
Sztuka Współczesna
a.szynkarczuk@desa.pl
22 163 66 41
664 150 866



**TOMASZ
DZIEWICKI**
Kierownik Działu
Sztuka Dawna
t.dziewicki@desa.pl
22 163 66 46
735 208 999



**JULIA
MATERNA**
Kierownik Działu
Projekty Specjalne
j.materna@desa.pl
22 163 66 52
538 649 945



**JOANNA
TARNAWSKA**
Ekspert Komisji
Wycen i Ocen
Sztuka polska XIX i XX w.
j.tarnawska@desa.pl
22 163 66 11
698 666 189



**MAREK
WASILEWICZ**
Starszy Specjalista
Sztuka Dawna
m.wasilewicz@desa.pl
22 163 66 47
795 122 702



**MALGORZATA
SKWAREK**
Starszy Specjalista
Sztuka Dawna
m.skwarek@desa.pl
22 163 66 48
795 121 576



**KATARZYNA
ŻEBROWSKA**
Starszy Specjalista
Fotografia Kolekcjonerska
k.zebrowska@desa.pl
22 163 66 49
539 546 701



**MAGDALENA
KUŚ**
Starszy Specjalista
Sztuka Użytkowa
m.kus@desa.pl
22 163 66 44
795 122 718



**CEZARY
LISOWSKI**
Specjalista
Sztuka Użytkowa, Design
c.lisowski@desa.pl
22 163 66 51
788 269 908



**AGATA
MATUSIELŃSKA**
Specjalista
Sztuka Współczesna
a.matusielnska@desa.pl
22 163 66 50
539 546 699



**KAROLINA
KOLTUNICKA**
Specjalista
Sztuka Młoda i Najnowsza
k.koltunicka@desa.pl
22 163 66 43
664 150 864



**ALICJA
SZNAJDER**
Asystent
Sztuka Współczesna
a.sznajder@desa.pl
22 163 66 45
502 994 177



**MARCIN
LEWICKI**
Asystent
Sztuka Współczesna
m.lewicki@desa.pl
22 163 66 15
788 260 055



**PAULINA
ADAMCZYK**
Asystent
Sztuka Dawna
p.adamczyk@desa.pl
22 163 66 14
532 759 980



**ANNA
KOWALSKA**
Asystent
Sztuka Współczesna
a.kowalska@desa.pl
22 163 66 55
539 196 531



**MICHAŁ
SZAREK**
Asystent
Sztuka Dawna
m.szarek@desa.pl
22 163 66 53
787 094 345



**OLGA
WINIARCZYK**
Asystent
o.winiarczyk@desa.pl
22 163 66 54
664 150 862

DEPARTAMENT SPRZEDAŻY



AGATA SZKUP
Dyrektor Departamentu Sprzedaży
a.szkup@desa.pl
22 163 67 01
692 138 853



ALEKSANDRA ŁUKASZEWSKA
Doradca Klienta
a.lukaszevska@desa.pl
22 163 67 05
664 981 465



MICHAŁ BOLKA
Doradca Klienta
m.bolka@desa.pl
22 163 67 03
664 981 449



KAROLINA CIEŚIELSKA
Doradca Klienta
k.ciesielska@desa.pl
22 163 67 12
668 135 447



MAŁGORZATA NITNER
Doradca Klienta
m.nitner@desa.pl
22 163 67 02
514 446 892



JADWIGA BECK
Doradca Klienta
j.beck@desa.pl
795 122 720



MAJA LIPIEC
Doradca Klienta
m.lipiec@desa.pl
22 163 67 07
538 647 637



MARTA LISIAK
Doradca Klienta
m.lisiak@desa.pl
22 163 67 04
788 265 344



ALEKSANDRA KASPRZYŃSKA
Doradca Klienta
a.kasprzynska@desa.pl
506 252 031



KINGA JAKUBOWSKA
Doradca Klienta
k.jakubowska@desa.pl
698 668 221



TOMASZ WYSOCKI
Doradca Klienta
t.wysocki@desa.pl
664 981 450



TERESA SOLDENHOFF
Doradca Klienta
t.soldenhoff@desa.pl
506 251 833



KATARZYNA KULEC
Doradca Klienta
k.kulec@desa.pl
532 750 005



KINGA WALKOWIAK
Doradca Klienta
k.walkowiak@desa.pl
795 121 574

BIURO OBSŁUGI KLIENTA

poniedziałek – piątek 11:00 – 19:00, sobota 11:00 – 16:00, tel. (22) 163 66 00, bok@desa.pl



URSZULA PRZEPIÓRKA
Dyrektor Działu
u.przepiorka@desa.pl
22 163 66 01
795 121 569



ANNA MAZUREK
Specjalista ds. rozliczeń
a.mazurek@desa.pl
22 163 66 09
664 150 867



MAGDALENA OŁTARZEWSKA
Asystent ds. rozliczeń
m.oltarzevska@desa.pl
22 163 66 03
506 252 044



KORA KULIKOWSKA
Asystent ds. rozliczeń
k.kulikowska@desa.pl
22 163 66 06
788 262 366



MICHALINA KOMOROWSKA
Asystent
m.komorowska@desa.pl
22 163 66 20
882 350 575



JUSTYNA PŁOCIŃSKA
Asystent
j.plocinska@desa.pl
22 163 66 03
538 977 515

DZIAŁ ADMINISTROWANIA OBIEKTAMI

Punkt wydań obiektów: poniedziałek – piątek 11:00 – 19:00, sobota 11:00 – 16:00
tel. 22 163 66 20, wydania@desa.pl



KAROLINA ŚLIWIŃSKA
Kierownik Działu
k.sliwinska@desa.pl
22 163 66 21
795 121 575



PAWEŁ WĄTROBA
Specjalista ds. obiektów
p.watroba@desa.pl
22 163 66 21
514 446 849



PAWEŁ WOŁYNIAK
Asystent ds. obiektów
p.wolyniak@desa.pl
22 163 66 21
506 251 934



MARCIN KONIAK
Kierownik Działu
m.koniak@desa.pl
22 163 66 74
664 981 456



MARLENA TALUNAS
Fotoedytor
m.talunas@desa.pl
22 163 66 75
795 122 717



PAWEŁ BOBROWSKI
Fotograf
p.bobrowski@desa.pl
22 163 66 75

DZIAŁ FOTOGRAFICZNY

1

WŁODZIMIERZ TETMAJER

1862-1923

Król chłopów, około 1900 (?)

olej/tektura, 69 x 100 cm

sygnowany monogramem l.d.: "WT"

na odwrociu nalepka domu aukcyjnego Desa Dzieła Sztuki i Antyki z Krakowa

estymacja:

70 000 - 100 000 PLN

15 400 - 22 000 EUR

POCHODZENIE:

dom aukcyjny Desa Dzieła Sztuki i Antyki, Kraków

dom aukcyjny Agra-Art, grudzień 1995





Włodzimierz Tetmajer, „Scena ludowa – król wśród chłopów”, około 1900
Muzeum Narodowe w Warszawie, źródło: Cyfrowe MNW

Włodzimierz Tetmajer: „Pejzażysta i malarz wsi polskiej, urzeczony ludem i jego zwyczajami”

Na bogaty i zróżnicowany obraz sztuki młodopolskiej składa się wiele tendencji i nurtów. Niezwykle ważnym, a dla zrozumienia kultury tego czasu kluczowym staje się zjawisko chłopomanii. Przejawiało się ono wzmocnionym zainteresowaniem życiem i tradycją wsi, a także ucieczką w podmiejskie rejony z metropolii przesiąkniętych dekadencją atmosferą. Wieś jawiła się ówczesnym inteligentom jako Arkadia, kraina spokojna i nieskażona przez cywilizacyjne zatracenie społeczeństwa schyłku XIX stulecia. Artystyczno-kulturalne centrum polskiej myśli stanowił w owym czasie bezsprzecznie Kraków, który znajdując się w granicach Galicji, cieszył się stosunkową swobodą i licznymi przywilejami ze strony zaborców. Nie dziwi zatem fakt, że to właśnie leżące nieopodal miasta Bronowice Małe stały się oazą sztuki i miejscem, gdzie artyści poszukiwali natchnienia. „Przed krakowskimi malarzami otwarty się niezauważane dotąd skarby folkloru i nagle okazało się, że ta rozsiadła na pagórkach wioska jest świetnym obiektem dla pędzli. Artyści doznali olśnienia obrzędami wsi, zwyczajami, kolorowymi strojami i codziennym wiejskim życiem. Kaftany i sukmany, mosiężne guziki, wstęgi tęczowe, aksamity, kwiaty wyszywane... A te wesela szumne, kilkudniowe w domach i karczynie Singera! Ileż wtedy przyśpiewek leciało

przez wieś i pola, ileż okrzyków i gorących, siarczystych podrywających do tańca melodii” (Józef Dużyk, Sława, Panie Włodzimierzu. Opowieść o Włodzimierzu Tetmajerze, Kraków 1998, s. 90).

Jednym z tych artystów, którzy najpełniej związaali swoje życie ze wsią, jest zapewne Włodzimierz Tetmajer. W 1890 pojął za żonę chłopkę, Annę Mikołajczykównę i osiedlił się wraz z nią w podkrakowskich Bronowicach. Mezalians na miarę stulecia, jaki popełnił Tetmajer, wstrząsnął inteligenckim środowiskiem Krakowa oraz wywołał skandal i oburzenie mieszczaństwa. Jednocześnie artysta swym wyborem zainicjował pewną modę i wyznaczył nowy, niespotykany dotąd nurt. Bronowice stały się ważnym dla artystów ośrodkiem, a tamtejsza chata rodziny Mikołajczyków zaczęła odgrywać rolę centrum, do którego zaczęli ściągać twórcy. Każda z trzech córek bronowickiego gospodarza weszła poniekąd w związek z inteligentem. Oprócz wspomnianej już Anny wymienić należałoby zaręczoną z malarzem Ludwikiem de Laveaux Marię oraz osławioną dramatem Stanisława Wyspiańskiego Jadwigę, małżonkę Lucjana Rydla.

Tetmajer, zamieszkałszy w bronowickiej chacie, bacznie obserwował życie wsi i jej mieszkańców. Wiedza o tym środowisku czerpana była bezpośrednio, nie z przekazów czy powierzchownych spostrzeżeń. „Chałupy słońcem wyżłacane, na niebiesko jak woda, świecą pobielane i okienkami patrzą barwnie upstrzonymi w kwiateczki, ręką dziewczek pomalowanymi!” (Włodzimierz Tetmajer, *Racławice. Powieść chłopska*, Kraków 1916).

Jego słowa opisujące tamtejszy krajobraz to wręcz apoteoza wsi. Co istotne, w podobny sposób wypowiadał się twórca na temat jej mieszkańców: „Ci ludzie dzielni, serdeczni, zdrowi i silni, weseli lub smutni, żyją razem z tą ziemią, co ich żywi, myślą o niej. Żyją za pan brat z wielką lipą w ogródku, żyją jak z dziećmi własnymi, z gromadką jabłonek w sadzie kwitnącą, Kochają swoją białą chałupę pod olbrzymim strzechy chochołem...” (Włodzimierz Tetmajer, *W noc majową*, [w:] *Noce letnie*, Kraków 1902, s. 102).

Z tych jakże pochwalnych opisów wyłania się jednak pewna powierzchowność i nieorientowanie. Tetmajer, jak większość ówczesnych ludomanów, patrzy na wieś przez pryzmat barw, intrygujących tradycji, obrzędów i sielskiego życia. Wielokrotnie wiejskie sceny żniw przeradzają się u niego w bachiczne korowody roztańczonych chłopek i roześmianych chłopów. Przez pozy i ogólny komizm sytuacyjny tworzy kompozycje o groteskowym, zabawnym na swój sposób charakterze. Z obrazów tych nie wyłania się jednak werystyczny aspekt trudów dnia codziennego oraz ciężkiej pracy na roli i w gospodarstwie. W ostatniej dekadzie XIX wieku i na początku kolejnego stulecia w pracowni dobudowanej do chaty Mikołajczyków powstała liczne tego typu sceny i przedstawienia o charakterze ludowym ukazujące życie na polskiej wsi.

Jedną z takich właśnie kompozycji jest niezwykle interesujące przedstawienie „Król chłopów”. Tetmajer daje się tutaj poznać od strony wnikliwego reportera bronowickiej rzeczywistości. Ten znawca folkloru wyjątkowo dokładnie odtwarza ludowe stroje. Nie bez znaczenia pozostaje fakt, iż wiedza ta doceniona była w jego epoce, chociażby podczas pracy przy Panoramicie Racławickiej, którą malarz współtworzył wraz z Janem Styką i Wojciechem Kossakiem na początku lat 90. XIX wieku. Tetmajer przemycia

w dziele obok postawy realistycznej również pierwiastki impresjonizmu. Promienie intensywnego, wiosennego słońca przedzierają się poprzez nagie konary jabłoni, pozostawiając świetlne bliki na ich pniach.

Uwagę przykuwa także charakterystyczna dla artysty, intensywna czerwień pojawiająca się w różnych częściach kompozycji i kumulująca się zdecydowanie w postaci „króla”. Czy prezentowane przedstawienie to przykład zastosowania alegorycznej tematyki tożsamej z tą znaną z obrazu „Scena ludowa – król wśród chłopów” (ok. 1900, Muzeum Narodowe w Warszawie)? Pewnych analogii dopatrywać się można i w XVII-wiecznych przykładach malarstwa holenderskiego i flamandzkiego, w których pojawiają się sceny rodzajowe przedstawiające ludowe zabawy angażujące uczestników wystawnych biesiad do metaforycznego składania hołdu dla uzurpacyjnego króla. Zamiłowanie Tetmajera do nadawania tworzonym przez siebie scenom głębszego sensu i zabarwienia alegorycznego zauważył już Marcin Samlicki, pisząc w 1911: „A że mu w duszy grają uczucia patrioty Polaka, więc zapatrzony w świetlaną przeszłość narodu maluje także chłopskie obrazy historyczno-rodzajowe” (Marcin Samlicki, Włodzimierz Tetmajer, Kraków 1911, s. 4-5). Nawiązując do tych słów, należy zauważyć, że ów tetmajerowski „król”, poza oraz strojem zdaje się jakby wprost upodabniać do postaci Stańczyka z obrazu Jana Matejki. Według licznych przekazów i źródeł wiemy, że sielskość i pozorny spokój wiejskiego życia młodopolskich artystów nierzadko zmacone bywały przez komentarze i niezrozumienie ze strony zatwardziałego w swoich poglądach mieszczaństwa. Sam Tetmajer w liście do Mariana Górskiego, tuż po swoim ślubie, pisał, iż odwrócił się od niego cały Kraków. Pod maską barwnej tradycji ludowej buzowały emocje i społeczne konflikty. Zatem ów władca, niczym matejkowski Stańczyk, stanowi tu może pewnego rodzaju alter ego samego artysty, który rozmyśla nad losem i egzystencją jednostki. Wydaje się, iż istnieje jeszcze jedna pobudka, która to może pozwalać na identyfikację malarskiego bohatera z postacią twórcy. Kiedy Tetmajer osiadł na stałe w Bronowicach, jako inteligent i dobry polityk, angażował się w życie wsi i dbał o jej rozwój. Mianowany został tamtejszym wójtem, a w świadomości okolicznej ludności zapisał się jako „Król Piast”.



Włodzimierz Tetmajer, „Rozmowa na wiejskiej drodze”, 1905-1915. Muzeum Narodowe w Warszawie, źródło: Cyfrowe MNW



Włodzimierz Tetmajer z rodziną w Bronowicach, 28 stycznia 1915.
fot. Autor niezrozpoznany, źródło: Wikimedia Commons



2

JÓZEF RAPACKI

1871-1929

Pejzaż nadwodny z nenufarami, 1920

olej/plótno naklejone na tekturę, 46 x 68 cm
sygnowany i datowany p.d.: 'JÓZEF RAPACKI 1920'
na odwrociu nalepka domu aukcyjnego Agra-Art

estymacja:

26 000 - 35 000 PLN

5 800 - 7 700 EUR

POCHODZENIE:

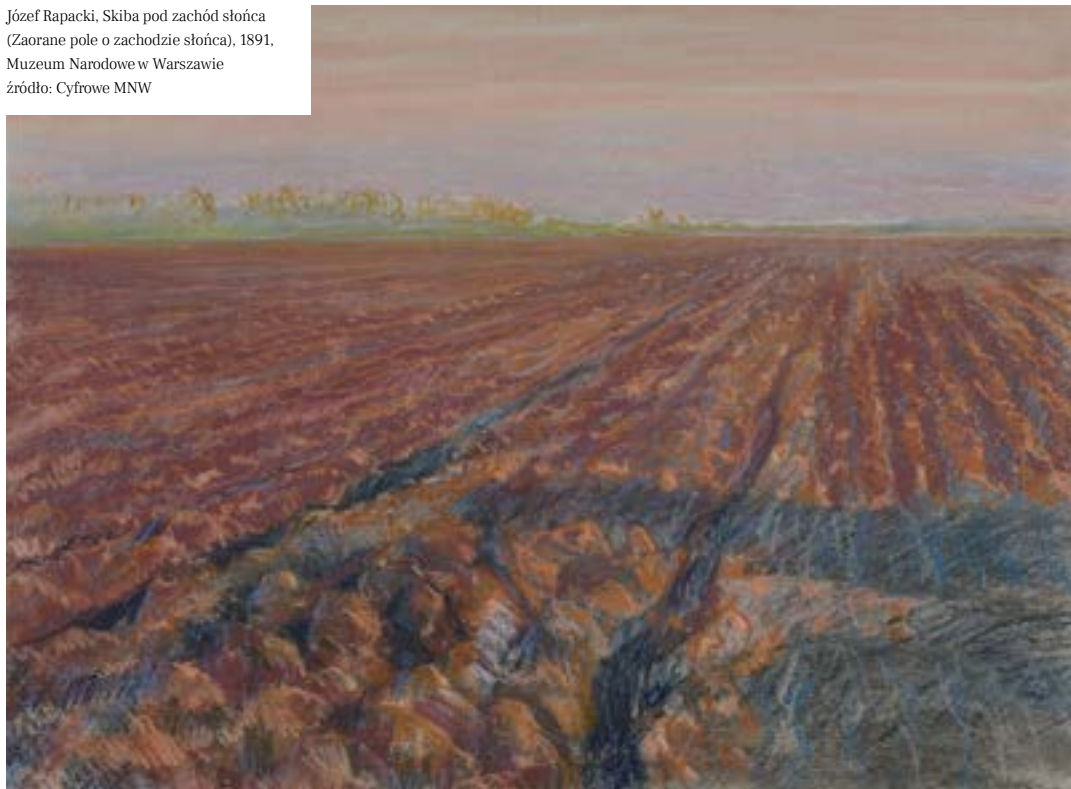
dom aukcyjny Agra-Art, grudzień 1997





Józef Rapacki, Pejzaż zimowy, 1908,
Muzeum Narodowe w Warszawie
źródło: Cyfrowe MNW

Józef Rapacki, Skiba pod zachód słońca
(Zaorane pole o zachodzie słońca), 1891,
Muzeum Narodowe w Warszawie
źródło: Cyfrowe MNW



„(...) Rapacki, jako szczerzy artysta, kochał całym sercem otoczenie, z którego czerpał motywy do swego malarstwa. Widok żywej przyrody, widok otwartych przestrzeni wiejskich, nieba i barwnej krasy roślinnej był mu równie niezbędny do życia, jak powietrze”.

STEFAN POPOWSKI, NEKROLOGJE. Ś. P. JÓZEF RAPACKI, W: PRZEWODNIK PO WYSTAWIE TOWARZYSTWA ZACHĘTY SZTUK PIĘKNYCH, nr 41, WARSZAWA 1929, s. 25

„Malarz brzóz i liliowych wrzosów”

Józef Rapacki, jeden z najsłynniejszych i najwybitniejszych polskich pejzażystów, związany twórczo z Warszawą i Krakowem, pochodził z warszawskiej rodziny aktorskiej – był synem Wincentego Rapackiego i Józefiny z domu Hoffman, bratem Honoraty Leszczyńskiej i Wincentego Rapackiego. Pierwsze nauki plastyczne pobierał w osławionej i prestiżowej Klasie Rysunkowej Wojciecha Gersona w Warszawie. Podczas owych lekcji mistrz zwrócił od razu uwagę na duże umiejętności Rapackiego w zakresie malarstwa pejzażowego. Po ukończeniu dwuletniego kursu u Gersona w 1887 Rapacki wstąpił na studia malarskie w krakowskiej Szkole Sztuk Pięknych, gdzie przez kilkanaście miesięcy studiował pod kierunkiem Izydora Jabłońskiego, Floriana Cynka oraz Feliksa Szynalewskiego. Okres nauki w Krakowie wzbogacił artystę o nowoczesne postulaty artystyczne ukształtowane przez Stanisława Witkiewicza oraz uwarżliwił go na wartość pleneryzmu, który pozwalał obcować z pejzażem w rzeczywistych warunkach, tak ubogacających płótna pejzażowe. W 1888 opuścił uczelnię krakowską i powrócił do Warszawy, gdzie ponownie podjął naukę u Gersona. Druga praktyka u Wojciecha Gersona trwała niespełna rok, gdyż już w 1889 Rapacki wyjechał do Monachium. W tamtejszej Szkole Sztuk Pięknych spędził około dwóch lat pod okiem Conrada Fehra; nasiąkł tam szczególnym rodzajem malarstwa, które reprezentował rodzajowy dobór tematów oraz nastrojowość koloru, romantyczna atmosfera emocjonalna. W 1891 Józef Rapacki powrócił do Warszawy, a jego sztuka zaczęła przybierać bardzo dojrzałą i świadomą formę. W tym okresie nawiązywał do twórczości malarzy rewolucjonizujących gatunek polskiego malarstwa pejzażowego – Władysława Podkowińskiego oraz Józefa Chełmońskiego. Ponadto, będąc aktywnym członkiem życia kulturalnego w Warszawie, zaznajomił się z żywymi tam teoriami impresjonizmu Józefa Pankiewicza i wspomnianego Władysława Pankiewicza.

W Warszawie Rapacki dał się również poznać jako wybitny grafik i ilustrator, współpracując m.in. z „Tygodnikiem Ilustrowanym”. W 1907 wraz z żoną Gabrielią z Popowskich przeprowadził się do podziąrdardowskiej Olszanki, gdzie zbudował dom. Artysta prowadził bardzo ożywione życie towarzyskie z mieszkającymi nieopodal krewnymi i artystami – Czesławem Tańskim i Stefanem Popowskim. W okolicznej Woli Pękoszewskiej udzielał lekcji malarstwa młodej miłośniczce sztuki, Pii Górskiej; dziewczynę uczył także Józef Chełmoński. To właśnie w Olszance powstawały najsłynniejsze w twórczości Rapackiego widoki mazowieckiej wsi. Artysta z zamiłowaniem komponował płótna z motywami łąk, rozlewisk, zarośli, lasów, samotnych drzew nad stawami; widoki te nierzadko spowite były mgłą, przesycone promieniami słońca położonego nisko nad horyzontem. Ta konwencja twórczości sprawiła, iż o Rapackim mówiono jako o „malarzu brzóz i liliowych wrzosów” (Pia Górka, Paleta i pióro [Wspomnienia], Kraków 1956, s. 39). To, co symptomatyczne dla jego spuścizny malarskiej to panoramiczne ujęcia pejzażu oraz mistrzowski sposób prezentacji perspektywy powietrznej, dzięki której osiągał w oszczędnych kadrach wrażenie iluzji natury. Te szerokie plenerowe kadry oraz stłumiona kolorystyka dzieł Rapackiego wprowadzają widza w atmosferę oczekiwania i medytacji nad naturą, wzmacnia to symboliczną wymowę obrazów jako reprezentacji żywotnych sił natury. Prace Rapackiego od początku kariery spotykały się pochlebnyymi opiniami krytyków. Dzięki drobiazgowemu realizmowi i nastrojowości swoich dzieł zyskał szeroką klientelę wśród publiczności Zachęty. Wiele z jego prac zostało rozlosowanych wśród członków Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych. Rapacki zmarł w wieku 58 lat na skutek powikłań pogrypowych. Pochowano go na cmentarzu w Puszczy Mariańskiej.

Józef Rapacki. Autoportret w ogrodzie. 1924. Muzeum Narodowe w Warszawie.
źródło: Cyfrowe MNW



- 1841** ● RODZI SIĘ JÓZEF STANISŁAW ADAM BRANDT. OJCIEC, JÓZEF BRANDT JEST LEKARZEM ORDYNACJI ZAMOYSKICH, MATKA KRYSZYNA BYŁA UZDOLNIONĄ MALARKĄ AMATORKĄ, POCHODZĄCĄ Z RODZINY O ZAMIŁOWANIACH ARTYSTYCZNYCH.
- 1845 ● Rodzina przenosi się do Warszawy. Rok później umiera ojciec przyszłego malarza. Za wykształcenie młodego Józefa będą odtąd odpowiedzialni matka oraz wuj Stanisław Lessel. Z pierwszych lat dzieciństwa chłopiec zaczerpnął ogromne zamiłowanie do malarstwa, muzyki oraz jazdy konnej.
- 1849 ● Józef Brandt rozpoczyna naukę w szkole realnej Jana Nepomucena Leszczyńskiego w Warszawie. Od 1854 roku uczy się w Instytucie Szlacheckim w Warszawie. Artysta zaczyna naukę rysunku u Juliusza Kossaka.
- 1858 ● Brandt wyjeżdża do Paryża. Weryfikuje plany nauki w École Centrale des Arts et Manufactures i za sprawą znajomości z Kossakiem i Henrykiem Rodakowskim zwraca się ku malarstwu.
- 1860-61 ● Powstają pierwsze prace olejne i akwarelowe osnute wokół dawnej literatury. Debiutuje w Towarzystwie Zachęty Sztuk Pięknych.
- 1863 ● Przed powstaniem styczniowym Brandt wyjeżdża do Monachium. Zostaje przyjęty do Akademii Sztuk Pięknych w Monachium. Artysta rozpoczyna kolekcjonowanie dawnych militariów, strojów czy instrumentów, które niebawem wypełnią jego pracownię.
- 1865 ● Powstaje pierwszy monumentalny obraz artysty, „Chodkiewicz pod Chocimiem”.
- 1869 ● Po raz pierwszy zostaje zaproszony na prywatną wizytę do księcia Luitpolda Wittelsbacha – księcia i regenta Bawarii. W tym samym roku podczas wystawy międzynarodowej w Glaspalast w Monachium zostaje odznaczony przez księcia medalem I klasy. To pierwsza z prestiżowych nagród, które w przyszłości otrzyma artysta.
- 1870** ● OBRAZ BRANDTA „TABOR – POWRÓT SPOD WIEDNIA” ZOSTAJE KUPIONY Z WYSTAWY W WIEDNIU DO ZBIORÓW CESARZA FRANCISZKA JÓZEFA. TO PIERWSZY PRESTIŻOWY ZAKUP JEGO DZIEŁA DO KOLEKCJI PUBLICZNEJ. OD POCZĄTKU LAT 70. ARTYSTA ZYSKUJE W ŚRODOWISKU ARTYSTYCZNYM MONACHIUM DUŻE UZNANIE I SŁAWĘ. LICZNI POLSCY ARTYŚCI PRZYBYWAJĄCY DO MONACHIUM ZOSTAWALI UCZNIAMI MALARZA.
- 1871 ● Artysta mieszka przy Schillerstraße 13 i wynajmuje pracownię Schwanthalerstraße 19. Staje się ona licznie komentowanym, wręcz sławnym salonem i muzeum kolekcji Brandta.
- 1877 ● Brandt zostaje członkiem zwyczajnym Królewskiej Akademii Sztuki w Berlinie. Artysta bierze ślub z Heleną Pruszkową z Woyciechowskich.
- 1878** ● OTRZYMUJE TYTUŁ KRÓLEWSKIEGO PROFESORA AKADEMII SZTUK PIĘKNYCH W MONACHIUM. „POWITANIE STEPU” ZOSTAJE NAGRODZONE ŻŁOTYM MEDALEM I KLASY NA WYSTAWIE Powszechnej w Paryżu. Na świat przychodzi pierwsza córka artysty, KRYSZYNA BRANDT.
- 1879 ● Artysta wyjeżdża do majątku żony w Orońsku. Od tego czasu Orońsko stanie się istotnym miejscem letnich plenerów uczniów i przyjaciół artysty.
- 1880 ● Na świat przychodzi druga córka artysty, Aniela Brandt.
- 1884 ● Artysta udaje się w dwumiesięczną podróż po Ukrainie. To jedna z wielu inspirujących podróży w tamten rejon, które artysta odbywał już od lat 60. XIX w.
- 1892** ● LICZNE ZASZCZYTY, KTÓRYMI ZOSTAŁ OBDARZONY ARTYSTA ZNAJDUJĄ SWOJE ZWIEŃCZENIE PRZEZ ODZNACZENIE KRZYŻEM KAWALERSKIM ORDERU ZASŁUGI KORONY BAWARSKIEJ. TYM SAMYM OTRZYMUJE BAWARSKI TYTUŁ SZLACHECKI.
- 1894 ● Po śmierci Jana Matejki artysta zostaje zaproszony do objęcia stanowiska dyrektora Szkoły Sztuk Pięknych w Krakowie. Mimo wielkiej społecznej estymy, jaką był darzony, odmawia przyjęcia tego zaszczytu.
- 1898 ● Zostaje odznaczony Orderem Maksymiliana.
- 1904 ● Na świat przychodzi pierwsze z wnucząt artysty. Brandt coraz bardziej poświęca się hodowli koni i zajmuje sprawami gospodarskimi w Orońsku.
- 1908 ● Powstaje ostatni monumentalny obraz, „Bogurodzica”.
- 1911 ● Uroczyste obchody siedemdziesiątych urodzin artysty w Monachium.
- 1915** ● BRANDTOWIE W 1914 ROKU POWRÓCILI DO OROŃSKA, GDZIE ZATRZYMAŁ ICH WYBUCH WOJNY. ARTYSTA ZMARŁ I ZOSTAŁ POCHOWANY W RADOMIU.



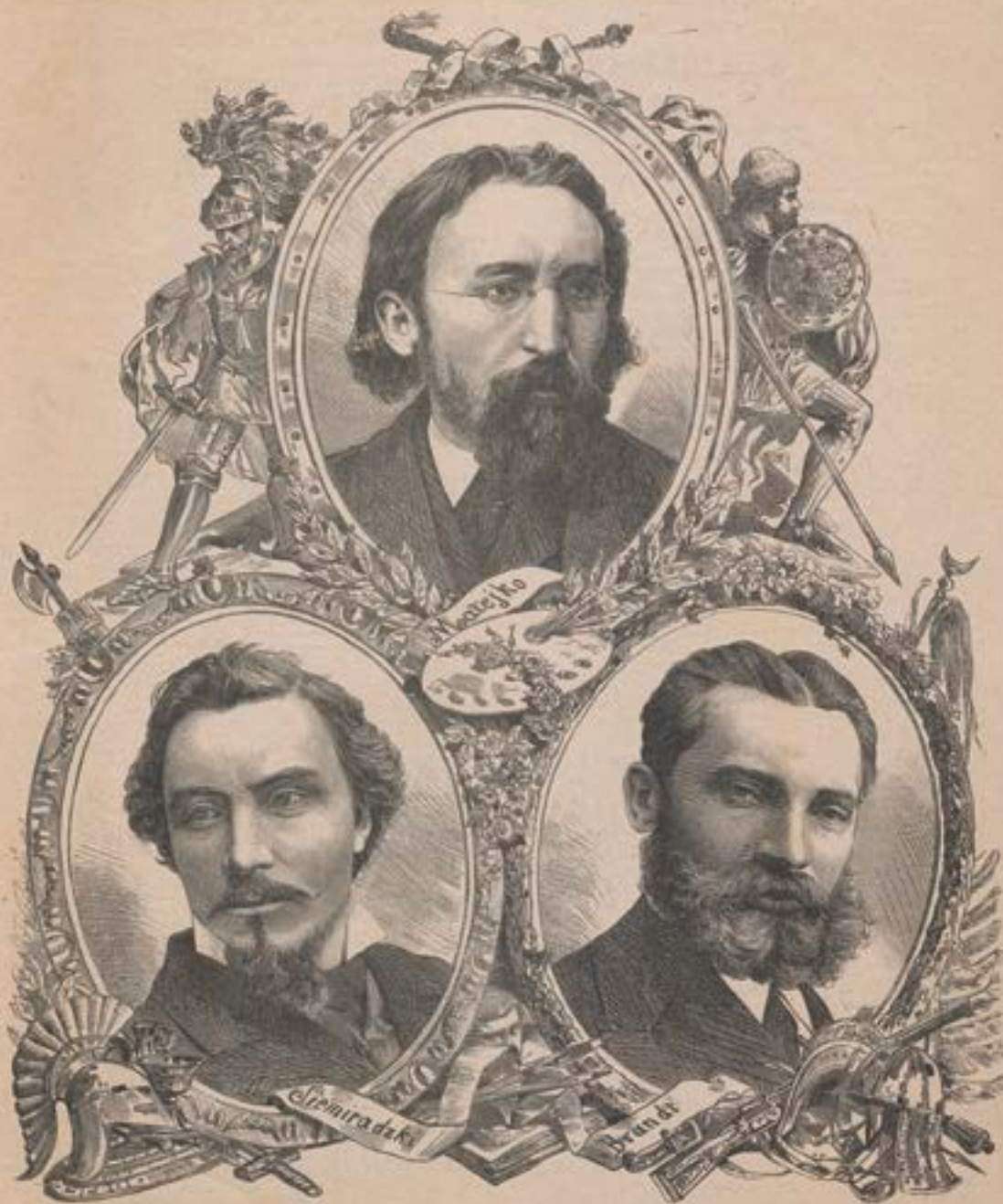
Portret Józefa Brandta (1841-1915), malarza (popiersie en trois quarts), fot. Jadwiga Golc, Muzeum Narodowe w Warszawie
źródło: Cyfrowe MNW

„Artysta ten należał od chwili pierwszych swych występów na polu samoistnej twórczości do owych szczęśliwców, którym się los łaskawie uśmiecha, sypiąc pełną garścią kwiaty powodzenia, zaszczytów i sławy”.

HENRYK PIĄTKOWSKI, JÓZEF BRANDT, „WĘDROWIEC” 1905, nr 40, s. 755

„Zdaje się bowiem, że w blasku trzech słońc sprzed lat piętnastu, w cieniach trzech potężnych dębów: Brandta, Kowalskiego i Czachórskiego, nic wyrósć i rozkwitnąć niezdolne, aby nie było zaraz nazwane naśladownictwem, szkolarstwem, następstwem tronu, manierą monachijską”.

ADOLF NOWACZYŃSKI CLARUS, MONACHIJCZYCY NOWOCZEŚNI.
OBRAZY I LUDZIE, „KRAJ”, 1900, nr 18



Trzej mistrze sztuki polskiej. Rysował na drzewie Ksawery Pillati.

Друкарство Пиллати — Варшава, 14 Июня 1880 г.

Картина — рисунок К. Орловскаго Бюро — штаб. Бюро № 20

Ksawery Pillati. Trzej mistrze sztuki polskiej (Tableau z portretami Jana Matejki, Henryka Siemiradzkiego i Józefa Brandta); z prospektu reklamowego „Tygodnika Powszechnego” na rok 1880 (?). Muzeum Narodowe w Warszawie, źródło: Cyfrowe MNW

3

JÓZEF BRANDT

1841-1915

Pospolite ruszenie u brodu, około 1895-1902

olej/plótno, 74 x 119,5 cm

sygnowany l.d.: 'Józef Brandt | z | Warszawy'

na odwrociu nalepka Muzeum Narodowego w Warszawie

oraz nalepka nowojorskiej ramiarni

estymacja:

800 000 - 1 400 000 PLN

176 000 - 308 000 EUR

POCHODZENIE:

zbiory M. Newman LTD Paintings and Drawings, Londyn

dom aukcyjny Sotheby's, Londyn, marzec 1980

dom aukcyjny Sotheby's, Scottsdale, luty 1982

dom aukcyjny Sotheby's, Nowy Jork, październik 1982

kolekcja prywatna, Polska

dom aukcyjny Agra Art, październik 1992

dom aukcyjny Agra Art, październik 1997





WYSTAWIANY:

Józef Brandt 1841-1915, Muzeum Narodowe w Poznaniu,
21 października – 6 stycznia 2019

Józef Brandt 1841-1915, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa,
21 czerwca – 30 września 2018

Wystawa doborowych dzieł malarstwa polskiego ku uczczeniu pamięci Józefa
Brandta i A. Wierusz-Kowalskiego, Muzeum im. Mielżyńskich w Poznaniu,
Poznań, 1917-1918

LITERATURA:

Józef Brandt 1841-1915, tom 2, red. Ewa Mücke-Broniarek, Muzeum
Narodowe w Warszawie, Warszawa 2018, s. 275 (il.), poz. kat. I.233
Ewa Mücke-Broniarek, Tematy rodzajowe w malarstwie Józefa Brandta/

Genre themes in Józef Brandt's painting [w:] Józef Brandt (1841-1915).
Między Monachium a Orońskiem/Between Munich and Orońsko,
red. Monika Bartoszek, Centrum Rzeźby Polskiej w Orońsku,
20 czerwca – 25 października 2015, Orońsko 2015, s.17 (il.), 18, 19
Irena Olchowska Schmidt, Józef Brandt, Kraków 1996, s. 23
Herta Wellensiek, H. Josef König, S. Wolf, „Kunstpreis-Jahrbuch” 1983,
Bd. 38A, Monachium [b.d.w], s. 479
Adam Ballenstedt, Wystawa klasyków w Muzeum im. Mielżyńskich,
„Kurier Poznański” 1918, nr 13, s. nlb. 5
Katalog doborowych dzieł malarstwa polskiego ku uczczeniu pamięci
Józefa Brandta i A. Wierusz-Kowalskiego, Muzeum im. Mielżyńskich
w Poznaniu, Poznań, 1918 (poz. kat. 8)
„Tygodnik Ilustrowany” 1903, nr 42, s. 838 (il., s. 833)



Koryfeusz sztuki polskiej

Józef Brandt stanowił czołową postać środowiska artystycznego w Monachium. Już wkrótce po przybyciu do Bawarii postrzegany był jako ceniony malarz, pedagog, opiekun i przewodnik młodszych malarzy, bywalec salonów, wreszcie celebryta. Henryk Piątkowski nadał mu tytuł „szczęśliwca”, a skupieni wokół niego malarze monachijczycy nazywali go „generałem”. Brandt nie tylko nosił tytuł królewskiego profesora, był również bliskim przyjacielem księcia regenta Luitpolda Wittelsbacha. Utrzymywał bliskie kontakty z dworem królewskim oraz tamtejszą arystokracją. Sukcesowi w Monachium towarzyszył niemięsz sukces w ojczystym kraju. Krytycy oklaskiwali prezentowane w warszawskiej Zachęcie lub w krakowskim Towarzystwie Przyjaciół Sztuk Pięknych dzieła. Rodacy kibicowali tworzącemu nad Izarą Brandtowi, odnotowując jego liczne sukcesy artystyczne na arenie międzynarodowej. Po śmierci Jana Matejki Brandt został zaproszony do objęcia dyrektorstwa w Szkole Sztuk Pięknych w Krakowie. Mimo, że artysta odmówił przyjęcia tego stanowiska, krytyka wielokrotnie podkreślała patriotyzm malarza. Brandt bowiem stale poruszał się w tematyce zaczerpniętej z historii dawnej Rzeczypospolitej, a pracując w Monachium za sygnaturę obrał opis: 'Józef Brandt z Warszawy'. Jego wystawy tłumnie odwiedzała publiczność. Trudno byłoby znaleźć polskiego malarza, który w XIX wieku cieszył się podobną do Brandta estymą zarówno w kraju, jak i za granicą. Wystawna pracownia artysty i jego związki towarzyskie powodowały, że obok takich twórców jak Franz von Lenbach, Hans Makart czy Frederic Leighton przynależał do fenomenu w sztuce XIX stulecia nazywanego „Malerfürsten”, „malarzami-księżętami”.

Bibliografia dotycząca twórczości Brandta jest bardzo obszerna. Ówczesni recenzenci pisali zazwyczaj pochlebnie o jego dziełach. Zdarzały się również zarzuty związane z powtarzalnością wykorzystywanych w malarstwie motywów, lecz nawet najbardziej zagorzali krytycy nie odmawiali Brandtowi niezwyklej sprawności warsztatowej, bogatej wyobraźni, której owocem była umiejętność oddania nawet najdrobniejszego detalu historycznego, polotu, wprowadzania dynamiki i życia do malowanych scen, wreszcie wspaniałego kolorytu prac. Słusznie zauważył Antoni Mazanowski, iż Brandt posiadał umiejętność kreowania wyrazistych, panujących nad wyobraźnią widza typów oraz rozmachu w tworzeniu „szerokimi rzutami pędzla, śmiało, z niepospolitą wprawą techniczną” (Antoni Mazanowski, Józef Brandt. Wystawa dzieł jego w Towarzystwie Zachęty Sztuk Pięknych, „Przegląd Tygodniowy” 1887, t. 1, nr 3, s. 330 [w:] Ewa Micke-Broniarek, Recepcja twórczości Józefa Brandta w świetle polskiej krytyki artystycznej w XIX i na początku XX wieku, „Józef Brandt 1841-1915”, tom 1, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 2018, s. 26).

Obyczaj związany z kulturą Rzeczypospolitej Obojga Narodów i pejzaż uosabiany z jej kresami artysta umieścił w centrum swojej twórczości. Konkretnie epizody wojenne czy postaci historyczne to oczywiście znakomita część dorobku malarskiego artysty. Malarza interesowały również ogólne poetyckie wizje luźno osnute na autorskiej rekonstrukcji realiów życia przede wszystkim w XVII stuleciu. W prezentowanym dziele artysta wyobraził jeden z istotnych fenomenów związanych z kulturą nowożytnej Polski – wspólne ruszenie. Instytucja ta, znana



w średniowiecznej Europie, funkcjonowała w na Ziemiach Polskich od połowy XV wieku. Pospolite ruszenie polegało na zwoływaniu szlachty i właścicieli ziemskich do walki w wojnie. W XVII-wiecznej Rzeczypospolitej, którą opiewał Brandt, tego rodzaju mobilizacja następowała parokrotnie, w obliczu istotnego zagrożenia ze strony wroga. Oddziały pospolitego ruszenia przedstawiały różną wartość bojową. W ujęciu współczesnych historyków ich ocena związana jest z pochodzeniem z konkretnego terenu Rzeczypospolitej. Niektóre regiony narażone na częste konflikty i przez to zaprawione w bojach spotykają się pozytywnymi opiniami. Inne uważane są za mało wartościowe. W przypadku prezentowanego dzieła tego rodzaju ocena nie była udziałem Brandta.

Malarz horyzontalnie zorientowany, kresowy, nadrzeczny pejzaż zapełnił licznymi postaciami. Wielobarwność ówczesnej szlachty i chłopów artysta dobił zróżnicowaniem typów fizjonomicznych, strojów i dobytku transportowanego na wozach. Efekt ten zwielokrotniają różne maści koni i chartów. Z dbałością i historyczny detal, który malarz mógł studiować, bazując na przedmiotach z własnej kolekcji, Brandt stworzył kompozycję rzeczową, jak również witalną, barwną i uwodzącą melancholijną nutą. Widowiskowy „korowód” „omywa” ściszony, nieco mglisty pejzaż. Fantazja historyczna zyskuje tutaj znamiona bliskie naturalizmowi.

Nad wyraz interesujące wejrzenie w prezentowane „Pospolite ruszenie” zapewnia głos anonimowego krytyka opublikowany w „Tygodniku Ilustrowanym” w 1903. Recenzja ta opiewa walory artystyczne obrazu,

lecz również dostarcza jego opisu z rozumieniem bliskim XIX-wiecznej, historycystycznej i romantycznej zarazem wrażliwości: „Z nazwiskiem Brandta złączyły się widoki szerokich równin stepowych, po których harcują Kozacy, lub Tatarzy. Obraz, którego reprodukcję dajemy, różni się znacznie pod względem tematu od najpopularniejszych utworów Brandta, chociaż pod względem techniki stoi na tej samej wyżynie. Na lewo dwóch szlachciców w wojskowym rynsztunku wypytuje o coś kmiotka w łapciach z biczem w rękę i kobiałką, przewieszoną przez plecy. Jest to typ, który do dziś dnia spotykamy po wsiach. Środek i prawą stronę obrazu zajmują wozy, bryki, konie, psy, furmani, tworząc zbiorowisko, pełne życia i ruchu. Na lewo w głębi widać rzekę, przez którą oddział pospolitego ruszenia ma przechodzić: w środku, na dalszych planach, rysują się wzgórza, chaty, szopy it. p. W całości odtworzył artysta znakomicie ów pół militarny, pół gospodarsko-ziemiański charakter pospolitego ruszenia. Czujemy doskonale, że są to ludzie przyzwyczajeni do wojny, ale niezawodowi żołnierze, wdrożeni do karności dyscypliny i polowego porządku. Furmani cmią sobie fajeczki, na brykach igrają rasowe charty, zabrane po to, by przy okazji mogły pogonić zającą w polu. Tu widać bogate makaty, ówdzie beczkę z jakimś napitkiem it. p. Wszystko to świadczy, że ziemianin, przeobrażony w żołnierza, niechętnie rozstawał się z przyzwyczajeniami swego normalnego codziennego życia. Na specjalną uwagę zasługuje świetna charakterystyka plastyczna osób i przedmiotów. Szlachta, chłopci, woźnice, konie, a nawet bryczki i wozy – wszystko to takie prawdziwe, naturalne, swojskie, że cały obraz wygląda jak fragment z pamiętników Paska, lub romansu Sienkiewicza, albo Rzewuskiego, przetransportowany z prozy na barwy i linie” („Tygodnik Ilustrowany” 1903, nr 42, s. 838).







RAJ ZIEMSKI

W. ALMA TADEMA

zbożczała na lewo ku rzece węższa, okoliczna droga, która jak ciężka przecinała się zławala naukos cały rozdół rzeki. Wydało się Krzysztołowi, że tędy będzie daleko bliżej do szlaku gościnnego, który był widział w oddali. Bez wahania puścił się tą boczną drogą. Wyjął w biegu z ołstrów obadwa pistolety, wypakował je za pendent, lancę do boku przycisnął, pałasz przytroczył wysoko — i dalej, bez trwogi! Płaszcz nasiąkł od dżdżu i silnie ociężał. Czapka z białych baranów, przykrywający siodło z wierzchu, namókł także. Z granatowych obszyć czapka, idących w zęby, kapłała za kołnierza jakaś zębata woda. Maniełczak, po wyjęciu pistoletów z ołstrów, przeważał teraz ciężar na prawą stronę i wierał ramię. Tybinki kłapały, rzemienie podogonia, podpiersia, uszy, paszlika i popęgi rozpełzały się z rąk co chwila i plątały dokoła nóg. Ubiegł tak już z dziesięć stajali pola, zarosłego drzewem oliwnym, kiedy ostatnie brzaski słońca, przesączając się przez strugi deszczowe, ukazały mu dziwny w pobliżu widok. Zrazu myślał, że ktoś modli się pod krzyżem, nabożnie złożony dłoń. Gdy poszedł bliżej, zatrząsł się i zcierpł ze strachu. Stały tu między drzewami naprędce ukopane w ziemię słupy parkanu z poprzeczną żerdzią. Do tej poprzecznicy właśnie były przywiązane ręce wollyżera francuskiego w tomistrze i mundurze. Dłonie miał związane w tył postonkiem, wykręcone do góry w ramionach i zadziernięte na poprzeczną żerdź w taki sposób, jak się wiesz na hakach szpizami zabite sarny i dziki. Cedro zawołał na niego z odległości kilku kroków. Żadnej odpowiedzi.

Zbliżył się powoli i wtedy dopiero

szczegółowo rozpoznał wszystko. Te ręce związane kręcono widać, włożywszy kolek w miejscu ich złączenia, gdyż ramiona wylazły z rozpędanego munduru, jak nagie kolana wylazły z podartych spodni. Usta były zakneblowane gałganem zwiniętym w kolek, nos oberzmity, uszy wyrwane ze łba, w obnażonych piersiach ze trzydziści czarnych ran. Kiszki wywleczone z brzucha leżały na ziemi. Do pasa trup owinięty był czerną, co jeszcze dymilo się czarnym kopcim, choć ogniśko pod stopami rozłożone, zgasiło już przez deszcz zalane. Cedro pomachał wystające ramię. Było już chłodno.

Jęknął na widok czarnych, straszliwie rozpuchłych od palenia ogniem gnatów nożnych, okrzęconych słomą, maczaną w oliwie. Zdjął trupa co tchu z owej żerdzi i położył na murawie. Gdy tak stanął nad nim rozkraczony i patrzył na leżącego jakoby z grubym cyganem w głębie, rozdętego w szyi, z oczyma wywalonemi na wierzch przez szaszliwy ból, że były, jak dwie gały z czerwonego kamienia, bez uszu, i z brzuchem rozwalonym i z kupa kiszki, które zwisały, jak obłita dewiza z bełokami, ogarnął go szczególny rodzaj wewnętrzznego śmiechu. Nie myśląc o tem, czuł, że śmieje się, jak jego wierny koń, zdychający na pampeluńskiej drodze. Pomysłenie błędne, obce duszy, jakieś niby to sformułowanie tego widoku nikt i prędko wypięło się w mózgu wespół wzdrygnięciu niezdrówego śmiechu: do dyabła! nie zawsze cierpienie jest piękne, nie zawsze, nie zawsze...

Chwycił lancę upuszczoną na ziemię, siodło na barki, otoczył sobie szyję rzemieniami, żeby mu nie zawadzały, i jelenimi skoki pomknął w swoją drogę. Już się walił

na ziemię mrok szybkiej nocy. Wytętał piechur ulomne oczy, żeby objąć całą drogę i nie zabłądzić w ciemnościach. Otoczyły go po przejściu zmierzchu w noc szepty, szmery, szelesty drzew, szelesty oliw i platanów obce uchu. Nigdy ich w życiu nie słyszał... Daleki plusk rzeki Ebro... Pełne koniki sykały w otaczającej nawałe ciemności. Dźwięknie zmienacka, uderzywszy się o żelazo wędzidła rozetka napiętnicy w kształcie serca, spajająca rzemienie... Zadzwonili nagle strzemię o strzemię, zaskrzeczą sprzątki popęgow—i w mgnieniu oka włosy stały na głowie. Klął Nadbiegają... Serce bije... Banda chłopów bieży, czając się pozapłocim... Wargi ich zagryzione, oczy od wściekłości przymknięte, w rękach—żegadła. Gdyby przynajmniej można było widzieć! Gdyby tylko można było dojrzeć miejsce i tych ludzi! Zmierzyć oczyma ich liczbę! Bronić się do stu piorunów! Przecież potrafił bronić się i umrzeć, jak się należało! Ale ginąć podłe, wśród podłej zgrai, wśród rozartych zwierząt, tłumem na jednego napadających, jak tamten... Miec w ciągu godzin wykręcane ręce i nogi, palone woltym ogniem!

Szedł w tem miejscu obcym na palcach, bez wiedzy, że to czyni coraz ciszej, jakby na nogach już spalonych. Czuł kiszki wydarte jakby z siebie i oczy wylupane...

— Tchórze, tchórze! — mamrotał zicha, przyspieszając kroku. Skutkował taki okrzyk przez chwilę, ale wnet odprężyła się zasłona, ukazywał spalony trup wollyżera, i zgięta ohyda waliła się w serce. Kroki Krzysztoła stały się ciche, lisie, hyenie. Wlepione oczy przebiegały deszcz i mrok. Chwilami migwały w nich ogniste widziadła, jak gdyby od nagłej bly-



POSPOLITE RUSZENIE U BRODU

JÓZEF BRANDT

skawicy odsłonięte, to znowu kładły się kształty płaskie, kwadratowe, czarne. W pewnych miejscach słyszał swe kroki z loskotem powtórzonym dziesięćkroć, jak gdyby stado ludzkie już go dopędzało. Krzyk wydierał się z piersi, ale go woła dusiła w gardle. Stawał wtedy i z odwiedzionym pistoletem w ręce nasłuchiwał.

Cisza wokół nieugięta.

Drożyna owa, którą szedł, kamienista i poryta przez deszcze, była z obu stron wygradzona niewysokimi płotami z surowych glazów. Te właśnie kamionki chroniły wędrowca od zboczenia. Kilkakroć wiał już to na prawą, to na lewą. Poczł, że idzie pod górę, w wodzie zlatującej po kamieniach i stopniach z szeslesem. Był już spocony, zdyszany od ciężaru siódła. Stał na pewnej wyżynie. Po ostrości przeciągu wietrznego domyślił się, że jest na samym wierzchołku wzniesienia. Uczynił jeszcze kilka kroków—i o! w niewielkiej odległości rzuciły mu się w oczy światła. Wymacawszy ręką przykopę kamienną, przysiadł na niej i po słokroć zadawał sobie pytanie: kto też to może palić te ognie? Wróg, czy swój? Słychać było naszczekiwanie psa... Francuzi, ani Polacy nie mają z sobą psa... Daleko zarzał kot... Czyj też to koń? Znowu cisza. Przewalał ją coś rozkosznego, jakby echo gry na organach—i znowu milczenie.

Krzysztof wypoczął już i nabral tchu. Ruszył ku owemu światłu cichymi krokami zmory nocnej. Zstępując wolno ze wzgórza, usłyszał dalekie, w innej stronie wołanie płacówce: *Qui vive!*

Serce zabiło, jak młot. Droga rozchodziła się tutaj w rozmaite strony. Przeciwną jej szerokie kamienne schody. Na jednym z zalanów zobaczył nagle z boku ogromny ogień tak blisko, że stanął w osłupieniu. Nie mógł się ruszyć z miejsca. Nie było to wcale okno płonące od światła, nie drzwi otwarte, lecz jakby szeroka czeluse kwadratowa, prowadząca do ogniściego wnętrza.

Słyszał gwar ludzki.


Natężywszy ucho, ku najwyższej radości swojej, posłyszał mowę francuską, piosenki lekkomyślnie, obozowe, krzyki, klótnie... Pobiegł tam, skacząc przez mokre krzaki winne, przełaząc przez mury ogrodzeń i zapadając w rowy pełne wody. Wkrótce asyldwach sam ledwie mógł wykrzusić pytanie, tak był przerażony, gdy nań z mroku naskoczyło siódło, kryjące głowę szana. Przybysz ledwie mógł wykrzusić *moi d'ordre*, tak był strudzony. Obejrzano go ze wszech stron przy blasku latarni i puszczono ociekającego wodą do ognia razem z jego siódłem i dziecą. Tak dobroduszenie zdecydował przywołany kapral. Krzysztof zbiegł po kilkunastu stopniach i stanął na progu głębokiej nawy wielkiego ko-

ścioła. Kilkanaście ognisk buchalo pod jego środkowym sklepieniem i w bocznych kaplicach, filarami oddzielonych od głównego wnętrza. Na ołtarzach płonęły zapalone świece. Mnóstwo ich również jarzyło się w rozmaitych kątach, pod chórem i na chórze, na ambonie i w kruchtach. Ze dwa tysiące żołnierzy biwakowało tam z wraskiem i śpiewem. Jedni chrapali już, leżąc pokotem na kościelnych dywanach pod chórem, między filarami, dookoła ołtarzów, a nawet na ołtarzach. Inni piekli na ogniu polcie mięsa, prosięta, indyki, koguty, inni zarzynali drób i odzimali go z pierza. Cedro doświadczał uczucia niewymownej radości. Nie groził mu już napaść z tyłu i straszliwa śmierć wołyżera, nie otacza go samotność w czarnych polach, nie leje się po plecach zaciek deszczu. Ogień, światło, suche płyty! Krzyk ludzki!

Naokół siła i wesele ludzi zdrowych!

W pierwszych minutach nie mógł się zorientować, co się to tutaj robi, czem się zabawiają jowialni kamraci. Wyszukał oczyma wolne miejsce pod boczną ścianą i zajął je prawem kaduka, z rozkoszą wyciągając nogi. Zaraz utworzyła się dookoła jego figury kałuża z osiekającego płaszcza i odzienia. Dym ognisk zapchał głębie sklepienia i ciągnął ku drzwiom. Deszcz przyskał przez wybite witraże. Ze dworu po ziemi szedł mokry chłód.

(DCN)



„Zamiłowanie do wspaniałych pracowni leży w usposobieniu wielkich mistrzów; pragną oni, aby artystyczne otoczenie podniecało ich twórczą fantazję (...)”.

TADEUSZ RYBKOWSKI, HANS MAKART I JEGO PRACOWNIA, „KŁOSY” 1876,
nr 594, s. 318



Przestrzeń Brandta. Malarz i kolekcjoner

O twórczości Brandta, szeroko opisywanej przez krytyków sztuki, od samego artysty wiemy niewiele. Możemy natomiast spojrzeć na przestrzeń jego pracowni, która była powszechnie dostępna dla zwiedzających. Brandt z pracowni uczynił prawdziwe spektakulum zręcznie wprowadzając przybyłych w świat swojej wyobraźni malarskiej. Wnętrze było odbiciem osobowości artysty oraz jego statusu społecznego, w związku z tym nie były w nim widoczne trudy pracy ponoszone w procesie tworzenia. Stojące w niej obrazy, starannie zaaranżowane w przestrzeni, były bliskie ukończenia. Przestrzeń ta bardziej niż pracownię przypominała muzeum - znajdowały się w niej broń, egzotyczne stroje, draperie, akcesoria konne i naczynia.

Nową wizję ostatniej pracowni Brandta nakreśliła w historyk sztuki Agnieszka Bagińska, która korzystała z przechowywanej przez rodzinę artysty dokumentacji wizualnej, opisów pracowni, a wreszcie samych przedmiotów przekazanych do Muzeum Narodowego w Warszawie (Agnieszka Bagińska, Muzeum zupełnie, a dla malarza wprost nieocenione'. Monachijska pracownia Józefa Brandta i jego kolekcja rekwizytów historycznych, „Józef Brandt 1841-1915”, tom 1, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 2018, s. 107-118). Ostatnia pracownia znajdowała się na rogu Schwanthaler i Goethestrasse. Było to obszerne atelier składające się z czterech pokoi. Ściany głównego atelier zdobił purpurowy namiot turecki, na którym zawieszona była broń oraz elementy rymunku. Przy wejściu znajdowały się sztalugi z obrazami oraz zasłonięty kotarą regał z przyborami malarskimi. Sąsiadująca pracownia należała do przyjaciela Brandta, artysty Władysława Szernera. Pokój ten był przestrzenią wyłącznie wystawową - wypełniały ją uprząże, elementy wozów, orientalne uzbrojenie, bogata biblioteka oraz instrumenty muzyczne. W trzecim pomieszczeniu Brandt przechowywał kostiumy i rekwizyty historyczne niezbędne do zaaranżowania

kompozycji. Przechowywana w pracowni kolekcja umożliwiała artyście studium z natury i odpowiednie zaaranżowanie poszczególnych elementów w kompozycji. Czwarte pomieszczenie zwane było 'zbrojownią z uwagi na przechowywaną w nim broń.

Oddajmy głos Józefowi Ignacemu Kraszewskiemu, który w taki oto sposób opisywał pracownię mistrza: „Jest ona [pracownia] obszerną i z wielkim smakiem i fantazją, malowniczo bardzo rozpieszczoną. Dwa salony do pracy, przybrane w zabytki dawne, sprzęty, rzeźby, pamiątki, zbroje, połączone ze sobą, stanowią atelier właściwe. Z tych wchodzi się do gabinetu w kształcie namiotu, przybranego w sam oręż, siodła, przybory do koni, zbroje itp. Są tu wysokiej ceny i niezmiernej dziś rzadkości siedzenia całe, z prawdziwym amatorstwem ustawione (...)” (Józef Ignacy Kraszewski, Listy J.I. Kraszewskiego, Monachium w październiku 1876 r., „Kłosa” 1876, nr 591, s. 274 [w:] Agnieszka Bagińska, Warszawa 2018, s. 113).

Dociekliwy obserwator mógłby zapytać – czy w atelier rzeczywiście dochodziło do procesu twórczego? Według Bagińskiej techniczne aspekty pracy Brandta były przez niego ukrywane jako „brudna strona malarskiego zawodu” (Agnieszka Bagińska, Warszawa 2018, s. 110). Jednakże artysta malował w pracowni, która stanowiła dlań źródło inspiracji, a jednocześnie służyło sprzedaży sztuki i spotkaniom towarzyskim.

W prywatnych zbiorach artysty znajdowały się również obszerny zbiór fotografii ukazujących malownicze miejsca, zabytki, zakomponowane wcześniej sceny rodzajowe oraz charakterystyczne typy ludzkie, które to motywy Brandt twórczo wykorzystywał w swoich kompozycjach. Zdjęcia kolekcjonował w analogiczny sposób do reszty elementów kolekcji: były kupowane w trakcie podróży lub nabywane od znajomych. Pasja kolekcjonerska uczyniła z pracowni Brandta miejsce pokazowe, salon, który odwiedzali Monachijszczycy oraz liczni przybysze, wreszcie muzeum, w którym wszystkie eksponaty były pieczołowicie skatalogowane.



Pracownia Józefa Brandta w Monachium, 1885/1915, fot. Carl Teufel, źródło: Bildarchiv Foto Marburg



- 1849** ● ALFRED WIERUSZ-KOWALSKI RODZI SIĘ W SUWAŁKACH W RODZINIE URZĘDNIKA SĄDOWEGO TEOFILA WIERUSZA-KOWALSKIEGO I TEOFILI ZE SIEWIERSKICH
- 1868 ● Rozpoczyna naukę w warszawskiej Klasie Rysunkowej i w prywatnej pracowni Wojciecha Gersona.
- 1871 ● Wyjeżdża na studia do Drezna, gdzie uczęszcza do Akademii der Bildenden Künste. Bierze udział w wystawie prac wyróżniających się studentów Akademii.
- 1873 ● Udaje się na dalsze studia do Monachium wraz z przyjacielem i artystą – Václavem Brožíkiem. Uczęszcza do pracowni Alexandra Wagnera w Akademii der Bildenden Künste. Szybko nawiązuje kontakt ze środowiskiem artystycznym skupionym wokół Józefa Brandta.
- 1874 ● Po raz pierwszy bierze udział w Międzynarodowej Wystawie Sztuki w Monachium, gdzie prezentuje „Wypadek w podróży” i „Przyjazd karetki pocztowej miasteczka”. Rozpoczyna współpracę z pismami polskimi, m.in.: „Kłosami”, „Tygodnikiem Ilustrowanym” oraz „Biesiadą Literacką”. Krótko terminuje w atelier Józefa Brandta.
- 1875** ● ZOSTAJE CZŁONKIEM WARSZAWSKIEGO TOWARZYSTWA ZACHĘTY SZTUK PIĘKNYCH.
- 1878 ● Poślubia Jadwigę Szymanowską, siostrę Wacława Szymanowskiego, rzeźbiarza i malarza.
- 1889 ● Staje się członkiem jury przyjmującego obrazy na Międzynarodową Wystawę Sztuki w Glaspalast w Monachium, ważnej instytucji na kulturalnej mapie miasta. Otrzymuje honorowy tytuł profesora monachijskiej Akademii Sztuk Pięknych, a rok później zostaje jej honorowym członkiem.
- 1892** ● OTRZYMUJE MEDAL I KLASY ZA OBRAZ „W LUTYM” NA VI MIĘDZYNARODOWEJ WYSTAWIE W GLASPALAST. W TYMŻE ROKU W WARSZAWSKIEJ ZACHĘCIE ZORGANIZOWANO INDYWIDUALNĄ WYSTAWĘ PRAC MALARZA.
- 1894 ● Wraz z Józefem Brandtem i Władysławem Czachórkim inicjuje powstanie Towarzystwa Pomocy Polskim Malarzom – „Bratniej Pomocy.
- 1902 ● W katalogu Neue Pinakothek w Monachium wśród prac Józefa Brandta i Maksymiliana Gierymskiego wymieniono dwa dzieła Alfreda Wierusza-Kowalskiego.
- 1903 ● Artysta odbywa podróż do Afryki Północnej w poszukiwaniu inspiracji artystycznej.
- 1915** ● ARTYSTA UMIERA W MONACHIUM.
- 1917 ● W Galerii Helbinga w Monachium dochodzi do licytacji artystycznej spuścizny malarza.
- 1935 ● Na retrospektywnej wystawie w Warszawie zostaje wystawione 55 prac artysty.
- 1966** ● DZIĘKI POMOCY RODZINY W MUZEUM ZIEMI SUWAŃSKIEJ (DZIŚ MUZEUM OKRĘGOWE W SUWAŁKACH) ZORGANIZOWANO MONOGRAFICZNĄ WYSTAWĘ ARTYSTY. SZEŚĆ LAT PÓŹNIEJ MUZEUM OTWIERA STAŁĄ EKSPOZYCJĘ POŚWIĘCONĄ ŻYCIU I TWÓRCZOŚCI MALARZA.

Portret fotograficzny Alfreda Wierusza-Kowalskiego, fot. Franz Seraph Hanstaengl, około 1875, źródło: Wikimedia Commons



Kalendarium życia i twórczości

4

ALFRED WIERUSZ-KOWALSKI

1849-1915

Niespodziewana śnieżycą, lata 80.-90. XIX w.

olej/plótno (dublowane), 77 x 101,5 cm

sygnowany l.d.: 'A. Wierusz-Kowalski'

na górnej listwie oprawy: 'Museum ... | Golden Gate Park | San Fran...'

(na podstawie niezachowanej nalepki) oraz nalepka domu aukcyjnego Agra-Art

estymacja:

600 000 - 800 000 PLN

132 000 - 176 000 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna

niemiecki dom aukcyjny

kolekcja prywatna

dom aukcyjny Agra-Art., czerwiec 2000

WYSTAWIANY:

Wystawa Światowa w San Francisco, 1894

Dziękujemy Pani Elizie Ptaszyńskiej, znawczyni twórczości artysty,
za konsultację dotyczącą dzieła







Alfred Wierusz-Kowalski.

Czarodziej nastrojowego krajobrazu

Prezentowana scena rodzajowa, choć spowita ciszą mroźnej zimowej nocy, ma w sobie element trwania. Dwa wozy zastygły w oczekiwaniu, napotkawszy niespodziewaną śnieżycę. Siły przyrody wznoszą tumany śniegu. Obraz przypomina kadr wyjęty z filmu: w pierwszym odruchu widz napotyka niespokojny wzrok myśliwego trzymającego w dłoniach strzelbę. Towarzyszące myśliwemu psy nasłuchują oraz patrzą w dal, jakoby wyczuwając nadchodzącą śnieżycę. Powożący wóz odwrócony jest do widza tyłem. Na dalszym planie widnieje powóz i woźnica. W niedługim czasie powozy zbliżą się do siebie. Mimo silnej sugestii zatrzymania akcji widz oglądając obraz, dopowiada sobie późniejsze wydarzenia. Czy myśliwi przywitają podróżnych z powozu, czy jedynie wyminą się w celu jak najrychlejszego powrotu? Czy planowany jest dłuższy postój, a powożony powóz zgubił drogę? Wiele z tych pytań może zadawać odbiorca pracy, dopełniając prezentowaną wizję własną wyobraźnią. Eliza Ptaszyńska trafnie określiła charakter malowanych w tym duchu pejzaży: „Na płótnach Alfreda Wierusza-Kowalskiego w tym opowiadaniu o świecie czas nie stoi w miejscu, nawet wtedy, gdy przedstawioną scenę można by określić jednym słowem 'oczekiwanie'” (Eliza Ptaszyńska, Alfred Wierusz-Kowalski 1849-1915, Warszawa 2011, s. 144).

W przedstawionej scenie człowiek pozostawiony jest wobec sił natury. Ów efekt potęguje nietknięty ludzką obecnością pejzaż. Scena zatopiona jest w szarościach zapadającego zmierzchu. Jedyne źródło światła to ciepły blask latarni umieszczony na jednym z wozów. Światło rozbija koloryt spowitego szarością śniegu, dodając ciepłe refleksy złota i oranżu. „Niespodziewana śnieżycą” odznacza się niezwykłą wartością malarską, ukazując niebywałe mistrzostwo Wierusza-Kowalskiego w stosowaniu efektów luministycznych.

Motywy wielkości natury oraz starcia z jej siłami powraca w twórczości Alfreda Wierusza-Kowalskiego. Swój początek miał zapewne we wczesnym dzieciństwie malarza, gdy ojciec zabrał małego Alfreda w podróż saniami: „Było to w roku 1857. Rodzice posiadali mały majątek w guberni suwalskiej, w zaborze rosyjskim. Ojciec był notariuszem i z racji swoich obowiązków często wyjeżdżał w teren. Był luty, chwycił ostry mróz i jak okiem sięgnąć

gruby płaszcz śniegu pokrywał ziemię. Ojciec mój musiał udać się, ponaglany sprawami urzędowymi, do posiadłości Szczebra. W okolicy, w leśniczówce, mieszkał jego przyjaciel. Ojciec postanowił zabrać nas do niego w odwiedzinę, zwłaszcza że żona leśniczego była moją chrześną. Wszystkie dzieci cieszyły się z planowanej podróży, ale najbardziej podniecała nas myśl o fantastycznej sannie. Ranek był piękny, na dworze mroźno. Nie mogąc wysiedzieć spokojnie w domu, na długo przed podróżą usadowiliśmy się wygodnie w wyłożonych futrami saniach i całą wieczność czekaliśmy, aż skończą się przygotowania do wyjazdu. Wreszcie wyruszyliśmy. Konie poszły galopem, wzbijając tumany śnieżnego pyłu, który wpadał nam w oczy” (Alfred Wierusz Kowalski, [w:] Hans-Peter Bühler, Józef Brandt, Alfred Wierusz-Kowalski i inni. Polska Szkoła Monachijska, Warszawa 1998, s. 50).

Motywy zimowe nie były jedynie reminiscencją dzieciństwa, stanowiły one ważny dział w poruszonym przez artystę zbiorze tematów. Motywów obyczajowych, bliskich artyście, które jednocześnie cieszyły się dużym powodzeniem wśród kolekcjonerów.

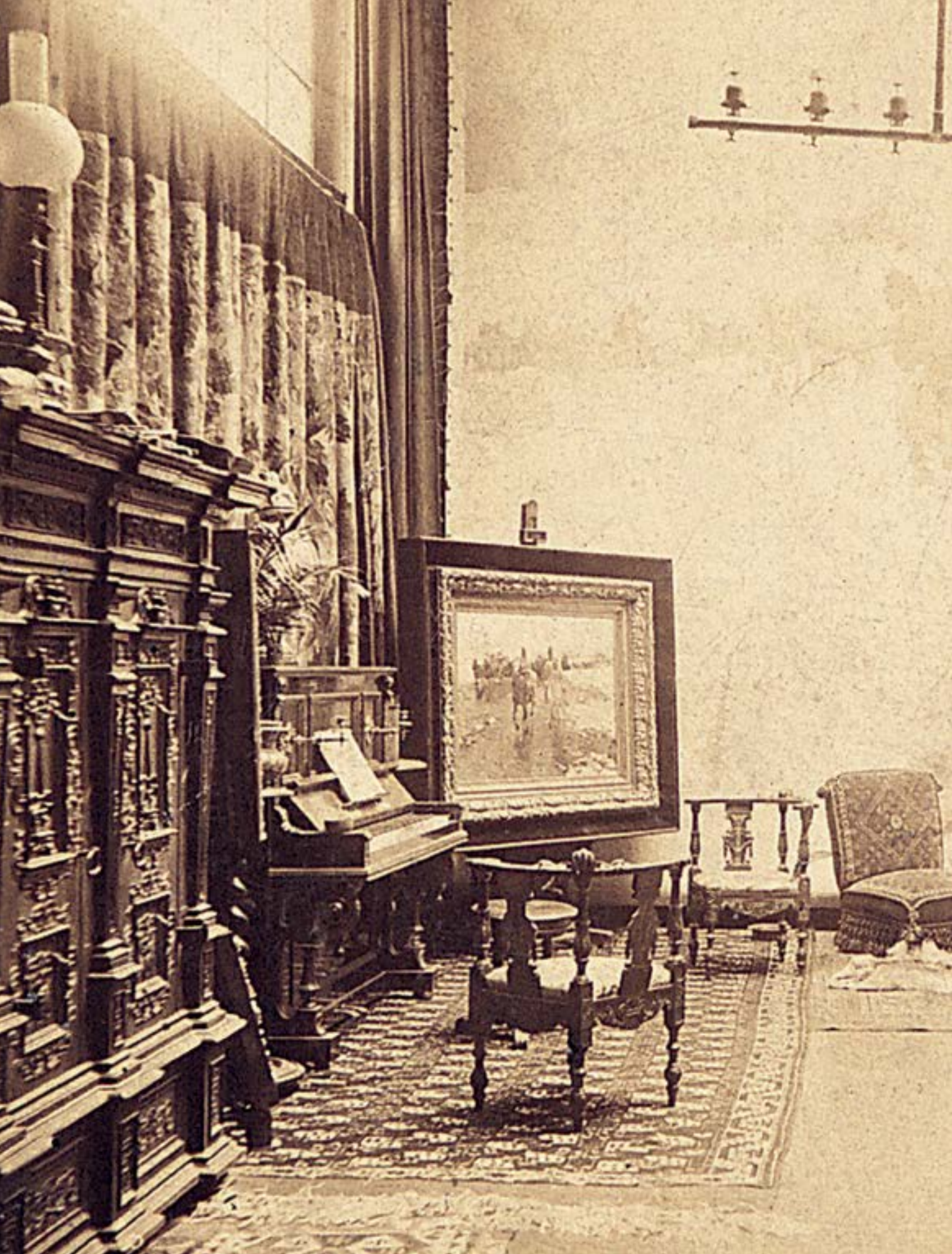
Eliza Ptaszyńska podkreśla, iż: „W twórczości Alfreda Wierusza-Kowalskiego wykształcił się w tych latach swoisty typ ikonograficzny. Artysta wyszukiwał motywy obyczajowości wsi polskiej. Przedstawiał w nich to, co jest trybem życia i zwyczaju, wyjątkowo tylko – pracy, ukazując przy tym, jak trafnie zauważyła to Zofia Mocarska-Tycowa, 'jasną, pełną harmonii i zgody na świat zastaną stroną życia'. Bohaterowie obrazów Wierusza-Kowalskiego żyją w rytm przyrody, bawiąc się i radując w ciepłych promieniach słońca lub tocząc swoje codzienne sprawy w szarogach i zmierzchach (...). Czasem melancholijnie, wolno zmierzają do celu, w innym przypadku po prostu są w swoim życiu, otoczeniu, sytuacji (...). Artysta umieszcza sceny w pejzażu, często zimowym lub późnojesiennym. Krajobraz jest dodatkowym przekąźnikiem nastroju bohaterów. Współgra z nim, dopowiada szarością i błotem ich smutek, jak w Wyjeździe powozu, lub podkreśla radość skrzącym się śniegiem, promieniami słońca na liściach drzew (...).” (Eliza Ptaszyńska, Alfred Wierusz-Kowalski 1849-1915, Warszawa 2011, s. 145-146).

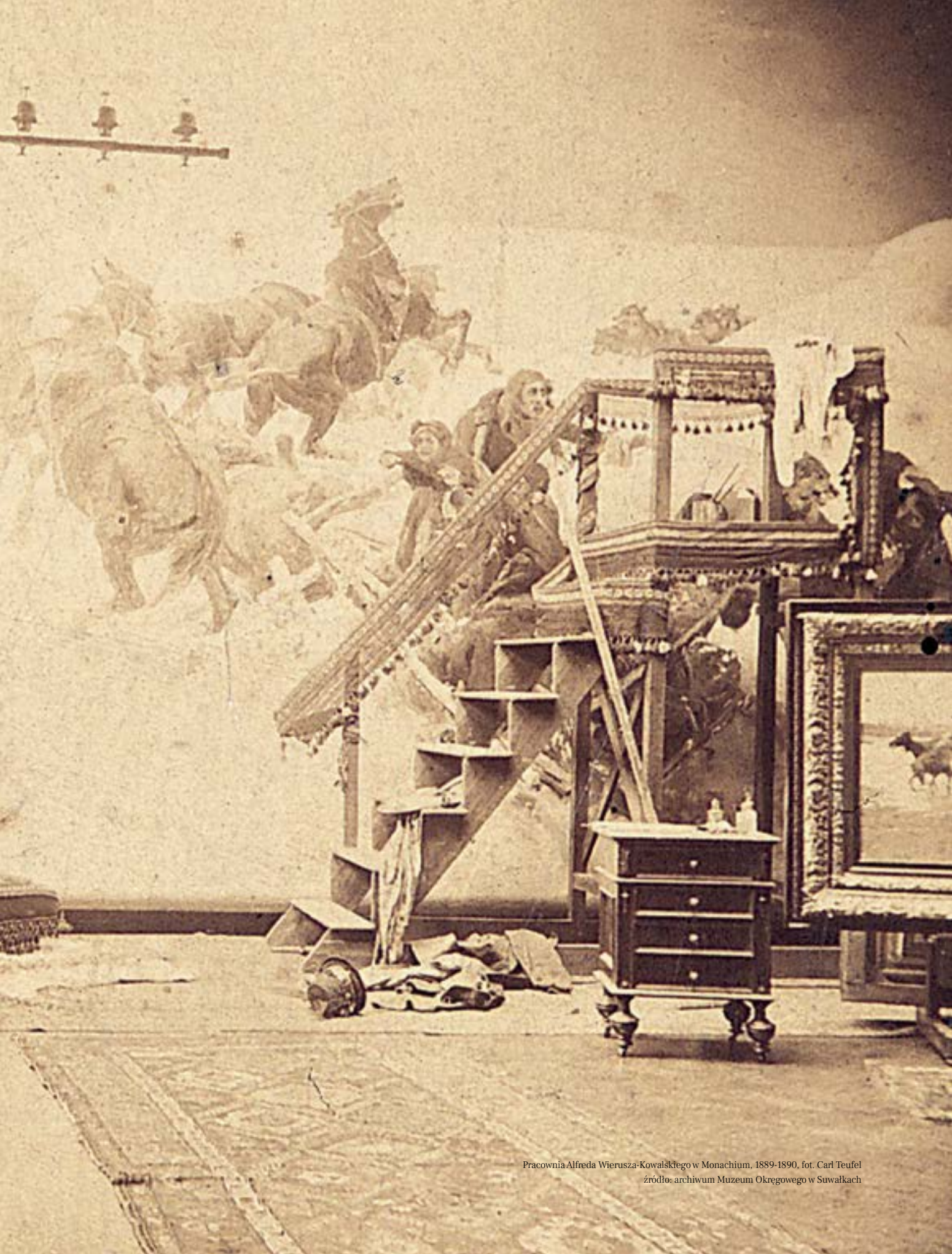


Zdjęcie portretowe Alfreda Wierusza-Kowalskiego, po 1900, Monachium, fot. Autor nierozpoznany.
źródło: archiwum Muzeum Okręgowego w Suwałkach









Pracownia Alfreda Wierusza-Kowalskiego w Monachium, 1889-1890, fot. Carl Teufel
źródło: archiwum Muzeum Okręgowego w Suwałkach

5

ALFRED WIERUSZ - KOWALSKI

1849-1915

Dojeżdżacz - na polowaniu z chartami (Galopujący jeździec polski), lata 80. XIX w.

olej/ płótno (dublowane), 60,5 x 74 cm

sygnowany p.d.: 'A. Wierusz-Kowalski'

na górnej listwie oprawy nalepka domu aukcyjnego Agra-Art

estymacja:

400 000 - 600 000 PLN

88 000 - 132 000 EUR

POCHODZENIE:

kolekcja prywatna

dom aukcyjny Neumeister, Monachium 1978

kolekcja prywatna

dom aukcyjny Agra-Art, czerwiec 2000

LITERATURA:

H.P.Bühler, Józef Brandt, Alfred Wierusz-Kowalski i inni. Polska szkoła monachijska, Warszawa 1998, s. 54, il. 55, s. 153 [tytuł: Galopujący jeździec polski]

H.P.Bühler, Jäger, Kosaken und polnische Reiter. Josef von Brandt Alfred von Wierusz-Kowalskii, Franz Roubaud und der Münchner Polenkreis, Hildesheim, Zürich, New York 1993, s. 56, il. 55, s. 160 [tytuł: Polnische Jäger im Galopp, własność prywatna]

Katalog domu aukcyjnego Neumeister, Monachium 1978, il. 178

Franz Hanfstaengl, Landschaften, Seestücke Jagd. Sport und Tiere, München (b.d.)

Pocztówka z reprodukcją pracy, XIX/XX w. brak podanej daty oraz miejsca wydania

Dziękujemy Pani Elizie Ptaszyńskiej, znawczyni twórczości artysty,
za konsultację dotyczącą dzieła







Mityczny pejzaż dzieciństwa w twórczości Alfreda Wierusza-Kowalskiego

Praca „Galopujący jeździec polski” ukazuje dojeżdżacza podczas zimowego polowania z hartami. Jeździec przedziera się przez śnieg w ciszy zimowego wieczoru. Końskie kopyta oraz łapy chartów ledwo muskają delikatny i puszysty śnieg. Intrygującym aspektem pracy jest zestawienie wysiłku człowieka i zwierzęcia ze spowitym ciszą dniem, który dobiega końca. Imponuje również niezwykła sprawność i wdzięk, z którymi artysta oddaje elementy pejzażu. Na szczególną uwagę zasługuje sposób malowania śniegu, w którym pięknie odbija się zachodzące słońce. Śniegu w twórczości Alfreda Wierusza-Kowalskiego nie definiuje jedna barwa – mieni się on bielą, beżem, różem i oranżem. Zdawać by się mogło, iż artysta czerpał z porad, które Renoir przekazał swojemu uczniowi: „Otóż, podstawową zasadę malowania śniegu genialnie sformułował Renoir, dając wskazówki pewnemu młodemu artyście kształcącemu się w jego pracowni: 'Kolor biały w przyrodzie nie istnieje. Nad śniegiem ma pan niebo. Niebo jest błękitne. Ten błękit musi być widoczny na śniegu. Rankiem niebo jest zielonkawe lub żółte. Również i te kolory muszą pojawiać się na śniegu, jeżeli będzie pan malował obraz z rana. Jeśli podejmie pan tę pracę wieczorem, na śniegu musi się znaleźć czerwień i żółć...’” (Hans-Peter Bühler, Józef Brandt, Alfred Wierusz-Kowalski i inni. Polska Szkoła Monachijska, Warszawa 1998, s. 56).

Pejzaż zimowy stanowił dla Wierusza-Kowalskiego powrót do czasów dzieciństwa, do mitycznego i baśniowego świata. Malarz dzieciństwo spędził na wsi, w posiadłości Dębszczyzna pod Suwałkami. Spokojne życie na prowincji wywarło niebagatelny wpływ na podejmowane w malarstwie tematy i wrażliwość artystyczną. Niebagatelne znaczenie na postrzeganie natury miała również edukacja odebrana u Wojciecha Gersona, wybitnego warszawskiego pedagoga i nauczyciela Wierusza-Kowalskiego. W obrazach Wierusza-Kowalskiego zdają się pobrzmiewać słowa mistrza: „Od natury bierz wszystko na każdy raz. Postrzegaj i notuj każdy ruch, każdy kształt choćby moment trwający, staraj się utrwalić i zanotować choćby kilkoma kreskami, choćby znacznikiem jednym” (Jadwiga Puciata-Pawłowska, Dzieje Miejskiej Szkoły Sztuk Zdobniczych i Malarstwa w Warszawie, [w:] Eliza Ptaszyńska, Alfred Wierusz-Kowalski 1849-1915, Warszawa 2011, s. 135).

Prezentowana praca pochodzi z najpomyślniejszego etapu twórczości Alfreda Wierusza Kowalskiego, w którym to talent artysty „znajdował się w fazie pełnego rozkwitu” (Eliza Ptaszyńska, Alfred Wierusz-Kowalski 1849-1915, Warszawa 2011, s. 141). Artysta wiele tworzył, bezbłędnie wybierając motywy, które łączyły jego zainteresowania z upodobaniami klientów. Obrazy artysty nabierają wówczas niespotykanej siły wyrazu, doskonale oddają dynamikę przedstawianej sceny, a równocześnie utrzymują najwyższy poziom artystyczny i warsztatowy. Alfred Wierusz-Kowalski definiuje wówczas swoją postawę wobec dominujących nurtów tematycznych w malarstwie „polskich monachijszczyków”. Wybiera on nurt rodzajowy, oddalając się od wcześniejszych historyzujących tematów w duchu Józefa Brandta i Maksymiliana Gierymskiego.

W tym okresie malarz z wielkim zamiłowaniem podejmuje tematykę pejzażu zimowego, który to motyw po raz pierwszy pojawia się w jego twórczości w latach 80. XIX wieku. Artystyczna geneza tematyki zimowej w twórczości Wierusza-Kowalskiego, jak twierdzi Hans-Peter Bühler, może być związana z wystawą Nikołaja Swierczkowa, którą artysta zobaczył w Dreźnie w 1896 (Hans-Peter Bühler, Józef Brandt, Alfred Wierusz-Kowalski i inni. Polska Szkoła Monachijska, Warszawa 1998, s. 52). Nie istnieją jednakże świadectwa potwierdzające, że dwaj artyści spotkali się lub tym bardziej, że utrzymywali relację zawodową. Tymże jednak co niezaprzeczalnie łączy obie twórczości, jest poruszany temat oraz kolorystyka zimowego pejzażu. Natomiast, od swojego nauczyciela, Józefa Brandta, Alfred Wierusz-Kowalski przejął zasadę portretowania z bliskiej perspektywy, która nadaje scenie dynamiki.

Alfred Wierusz-Kowalski swoją edukację artystyczną rozpoczął w warszawskiej Klasie Rysunkowej, gdzie od 1865 uczył się pod kierunkiem Rafała Hadziwiewicza, Aleksandra Kamińskiego i Wojciecha Gersona. Studia kontynuował w akademii w Dreźnie, dokąd wyjechał w 1871 oraz w Pradze – w 1872. Wkrótce zapisał się do Akademii Monachijskiej (Malschule) i studiował pod kierunkiem Aleksandra Wagnera, a w 1874 przeniósł się do pracowni Józefa Brandta. Powodzenie, jakie w krótkim czasie zdobył na rynku sztuki, spowodowało, że osiadł w Monachium na stałe. W 1890 otrzymał tytuł honorowego członka Akademii Monachijskiej. Monachium opuszczał rzadko – poza wyjazdami w rodzinne strony, przede wszystkim do majątku w Mikorzynie. Niemniej jednak w 1903 zwiedził północną Afrykę w poszukiwaniu nowych motywów dla swojego malarstwa. Brał udział w licznych wystawach międzynarodowych, przede wszystkim w Monachium, Berlinie i Wiedniu, gdzie w 1894 zdobył złoty medal. Swoje prace prezentował także na wystawach krajowych w Towarzystwie Sztuk Pięknych w Warszawie, gdzie zorganizowano wystawy indywidualne artysty w 1892 i 1908 oraz w Towarzystwie Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie w latach 1893, 1895-96 i 1898-1900, a także w Salonie Aleksandra Krywulcia.

W środowisku polskich malarzy tworzących w Atenach nad Izarą, największym uznaniem cieszyły się trzy nazwiska: Józefa Brandta, Alfreda Wierusza-Kowalskiego oraz Władysława Czachórskiego. Twórczość Wierusza-Kowalskiego zyskała bardzo przychylną ocenę zarówno monachijskiego, jak i polskiego środowiska odbiorców. Zdominowana była przez sceny rodzajowe z życia polskiej wsi, dworów polskich oraz małych miasteczek. Najczęstszym motywem tych obrazów był koń nierozłącznie związany z człowiekiem, przedstawiany w wiejskim krajobrazie, najczęściej zimowym. Owa tematyka doskonale wpisywała się w gusta instytucji, Kunsthandlerów oraz miłośników sztuki. Dokonania artystyczne malarza zostały również spopularyzowane przez ilustrowane czasopisma zamieszczające drzeworytnicze reprodukcje rysunków i obrazów – pojawiały się one od 1894 głównie w „Kłosach”, „Tygodniku Ilustrowanym” i wielu pismach zagranicznych.







6

STANISŁAW WITKIEWICZ

1851-1915

Jarmark w miasteczku, 1882

olej/ płótno (dublowane), 76,5 x 62 cm

sygnowany i datowany l.d.: 'Stanisław Witkiewicz | 1882'

na odwrociu na prawej listwie krosna nalepka wystawowa Muzeum Narodowego w Poznaniu

estymacja:

80 000 - 140 000 PLN

18 000 - 31 000 EUR

WYSTAWIANY:

„Chełmoński, Chmielowski, Witkiewicz. Pracownia w Hotelu Europejskim w Warszawie (1874-1883)”, Muzeum Narodowe w Poznaniu, Poznań, 21 marca – 6 czerwca 2010

LITERATURA:

Maria Gołąb, Chełmoński, Chmielowski, Witkiewicz. Pracownia w Hotelu Europejskim w Warszawie (1874-1883), katalog wystawy, Muzeum Narodowe w Poznaniu, 21 marca – 6 czerwca 2010, s. 71, poz. kat. 98



Stanisław Witkiewicz i Hotel Europejski. Droga ku realizmowi



Pocztówka z widokiem na Hotel Europejski przy Krakowskim Przedmieściu, około 1939-1940, Wydawnictwo Salonu Malarzy Polskich, fot. Autor nierozpoznany, Muzeum Narodowe w Warszawie, źródło: Cyfrowe MNW



Stanisław Witkiewicz, Autoportret, k. XIX wieku, Muzeum Narodowe w Warszawie, źródło: Cyfrowe MNW

Hotel Europejski w XIX wieku był miejscem kultowym w Warszawie. Jeszcze w XVII wieku na jego miejscu znajdował się pałac biskupa poznańskiego Stefana Wierzbowskiego. W 1687 budynek stał się własnością potężnego rodu magnackiego Radziwiłłów. Następnie właścicielem został książę Jerzy Ignacy Lubomirski, a po nim marszałek wielki litewski Ignacy Ogiński, później budynek pozostawał w jego rodzinie. Po Ogińskich gmach znalazł się w rękach Józefa de Kozielsk Puzyny, od którego zakupił go w 1804 Ferdynand Gerlach, zamożny stolarz warszawski i zamienił na hotel. W 1855 został własnością spółki Przeździecki & Pusłowski. To oni według projektu Henryka Marconiego rozpoczęli budowę wielkiego hotelu, którego bryłę znamy z dzisiejszego Krakowskiego Przedmieścia. Był to pierwszy nowoczesny hotel w Warszawie. W XIX wieku był to najbardziej elegancki i najdroższy hotel Warszawy, jeden z najznakomitszych obiektów w całym Imperium Rosyjskim. Był również mekką najważniejszych twórców i osobistości tamtej epoki.

W 1875 Stanisław Witkiewicz powrócił z monachijskich studiów do Warszawy. Wraz z przyjaciółmi z akademii, Adamem Chmielowskim, Józefem Chelmońskim i Antonim Piotrowskim zajął malarską pracownię w Hotelu Europejskim. W dzisiejszym odbiorze było to miejsce kultowe, artystyczne atelier z duszą, ponieważ przewinięło się przez niego mnóstwo twórców, malarzy, pisarzy, krytyków i publicystów, którzy dawniej tworzyli trzon intelektualnych kręgów Warszawy. Do najznamienitszych gości pracowni na poddaszu należała Helena Modrzejewska. W 1880 na drugim piętrze ulokował się Salon Sztuk Pięknych Aleksandra Krywulta. Wystawy przyciągały tłumy, bo Warszawa nie miała jeszcze gmachu Zachęty, a miejsce stworzone na wzór paryskiego Salonu Niezależnych prezentowało wiele dzieł nowoczesnego

malarstwa, obrazy modernistycznych artystów nieakceptowanych przez konserwatywne Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych (w budynku hotelu od 1860 do 1900). To w murach Hotelu Europejskiego warszawska publiczność mogła obejrzeć obrazy francuskich impresjonistów: Maksymiliana Gierymskiego, Juliana Fałata czy Józefa Chełmońskiego. Antoni Piotrowski wspominał: „Znaleźliśmy się w Europejskim hotelu jedyną naówczas pracownię w Warszawie, ale mieszkał w niej – krawiec. Otóż wspólnymi siłami finansowymi daliśmy mu 150 rubli odstępnego, żeby się wyniósł. Ponieważ pracownia była haniebnie brudną, kazaliśmy ją odnowić (...). Umeblowaliśmy pracownię w ten sposób, że sosnowe łóżko, bejcowane na mahoń, postawiliśmy w kącie, szafkę z książkami, również sosnową, w jednym rogu, a fotel, pleciony z prętów wierzbowych, na środku. Były to moje meble. W szafie był dobór arcydzieł literatury polskiej (...) Kraszewski, Krasicki, Bohdan Zalewski, Mickiewicz, Słowacki i Kochanowski” (Józef Chełmoński na fotografiach i we wspomnieniach, Radziejowice 2014, s. 17). „Pracownia była dużym pokojem, gołym i nieprzytulnym, ale za to z miękkim, północnym oświetleniem, bardzo korzystnym do malowania” – uzupełniała Helena Modrzejewska.

„W jednym rogu znajdowało się coś w rodzaju posłania z poduszkami, starannie nakryte kilimem i niedźwiedzią skórą. Posłanie ze stołem, dwoma krzesłami i szafą stanowiło całe urządzenie. I gdyby nie mnóstwo rysunków porozpinanych na ścianach, widok tego pustego, zimnego pokoju byłby po prostu nie do zniesienia. Obraz doprowadził mnie do przeświadczenia – i nie mogłam się co do tego mylić – że ci młodzi ludzie żyją w skrajnym ubóstwie”. Stanisław Witkiewicz był kluczową postacią formacji artystycznej, a jego „niesłychanie miły charakter wpłynął bardzo na to, że nasza kolonia w hotelu Europejskim stała się miejscem błogostawionem. Niczem niezmacona harmonia, wesołość szczerą i przyjaźń pewna. Największą rozkoszą dla każdego z nas było widzieć, że drugi robi rzecz dobrą, dobry obraz. Robota zaczynała się bez wielkich ceremonii od wczesnego rana” (Józef Chełmoński na fotografiach i we wspomnieniach, Radziejowice 2014, s. 18). Pomimo ciężkich warunków bytowych pracownia malarzy w Hotelu Europejskim była istną „kuźnią realizmu” oddziałującą na całe środowisko twórcze Warszawy; artyści manifestowali swoją odrębność malarskim programem, ale także nader swobodnym strojem i zachowaniem.



Stanisław Witkiewicz, Antoni Sygietyński, Aleksander Gierymski w pracowni, fot. Jan Mieczkowski, źródło: Fundacja Heleny Modrzejewskiej



Portret Heleny Modrzejewskiej w kostiumie do tytułowej roli w sztuce Victorienu Sardou "Odette" w Theatre Royal Haymarket w Londynie w 1882, premium dla prenumeratorów "Echa Muzycznego i Teatralnego" na rok 1884, fot. Aleksander Walker, wyd. Römmler & Jonas, Drezno, Muzeum Narodowe w Warszawie, źródło: Cyfrowe MNW

„Na jarmarku”.

Manifest „malarstwa czystego i autonomicznego”

Stanisław Witkiewicz był twórcą, który bardzo silnie wpłynął na formę i teorię polskiej sztuki u schyłku XIX wieku. Jego pisma o sztuce oddziaływały nie tylko na estetyczny odbiór dzieła, ale także jego społeczny rezonans. W swojej epoce Witkiewicz znany był jako kontemplator religii, etyki, tożsamości narodowej oraz artysta z misją społeczną. Z jego nazwiskiem łączono wszelkie działania dążące do przełomu w polskiej sztuce – w kontekście europejskim zapóźnionej, prowincjonalnej, zdominowanej przez literackie treści i skonwencjonalizowane środki wyrazu o akademickiej proveniencji. Artysta pochodził ze Żmudzi, z rodziny o tradycjach powstańczych – sam podczas powstania styczniowego był kurierem. Wraz z rodzicami i dwoma starszymi braćmi udał się na Syberię, jego bracia zostali zesłani do Tomsku. On sam w Petersburgu zaczął edukację malarską. W 1872 udał się na dalsze studia do Monachium, bardzo ważnego wówczas ośrodka kultury artystycznej. Studiował pod kierunkiem Hermanna Anschütza i Adolfa Heinricha Liera. Zawiązał tam również przyjaźnię z wybitnymi polskimi malarzami: Aleksandrem Gierymskim, Józefem Chełmońskim i Henrykiem Siemiradzkiem. W 1875 powrócił do Warszawy, gdzie wraz z przyjaciółmi z okresu monachijskiego, Adamem Chmielowskim, Józefem Chełmońskim i Antonim Piotrowskim zajął malarską pracownię w Hotelu Europejskim; miejsce pełniło funkcję quasi atelier, które z czasem bardzo szybko przeistoczyło się w kultowe miejsce w Warszawie, gdzie spotykali się wybitni twórcy pędzla, pióra oraz scen teatralnych, bowiem do grona gości artystyczno-literackiego salonu należała sama Helena Modrzejewska. Okres prowadzenia warszawskiej pracowni to również moment nawiązania relacji z ówczesnym kompozytorem i krytykiem sztuki, Antonim Sygietyńskim, który wierząc w teorię malarstwa realistycznego głoszoną przez grupę z Hotelu Europejskiego, pomagał Witkiewiczowi w propagowaniu nowej teorii sztuki. Aktywność Witkiewicza na polu artystycznym sprawiła, iż ściągnął uwagę Henryka Sienkiewicza; w wyniku przyjaźni dwóch twórców malarz otrzymał stypendium imienia zmarłej żony Sienkiewicza, Marii z Szetkiewiczów, o czym zresztą obdarowany nie wiedział, a które stanowiło podstawę jego utrzymania w ostatnich latach życia. Choć Witkiewicz został ukształtowany przez monachijską akademię, wciąż formułował front o przewyżczeniu akademickiej konwencjonalności poprzez malarstwo realistyczne. W 1884 Artur Gruszecki powierzył Witkiewiczowi funkcję kierownika artystycznego tygodnika literacko-artystycznego „Wędrowiec”, który stał się intelektualnym forum dla rzeczników realizmu w literaturze i sztuce. Autor bezkompromisowo dyskredytował konserwatywne poglądy uznanych krytyków, głównie Henryka Struvego i Wojciecha Gersona, „walcząc o malarstwo czyste, autonomiczne, o nobilitację malarskich środków wyrazu wolnych od funkcji ilustracyjnej.

służebnej wobec pozaartystycznych ideologii, historycznej narracji i literackiej anegdoty. Mimetyzm, weryzm, wierne naśladownictwo form natury nie chroniło jednak zdaniem Witkiewicza przed niebezpieczeństwem stłamszenia indywidualnego talentu artysty i podporządkowania go nowej doktrynie estetycznej. Stąd krytyk podkreślał wagę subiektywnej wrażliwości twórcy obserwującego fenomeny natury, konieczność odzwierciedlania w malarstwie stanu duszy artysty, który utożsamiał, na podobieństwo romantyków, z duchową esencją natury” (Irena Kossowska, Instytut i Halina Floryńska-Lalewicz, Stanisław Witkiewicz, opracowanie 2006, dostępny na: culture.pl). W tym samym czasie Witkiewicz borykał się z problemami zdrowotnymi; pogłębiająca się gruźlica zmobilizowała artystę do osiedlenia się w Zakopanem w 1890. To wydarzenie okazało się znamienne dla twórczości artysty i polskiej sztuki. Witkiewicz był zafascynowany górami i tatrzańskim folklorem, co sprawiło, że stworzył normy „stylu zakopiańskiego” w architekturze i sztukach użytkowych. Tatry i Zakopane stały się dla malarza jego „małą ojczyzną”, poświęcił im nawet książkę „Na przełęczy”. Za swoją działalność został honorowym obywatelem Zakopanego. Witkiewicz był zafascynowany kulturą podhalańską, społecznością górali i samymi Tatrami. Unieśmiertelnia postać Sabały, zbójnika i pieśniarza (wówczas już mocno starego). Zapisuje jego opowieści, fascynuje się językiem, który uważa za równy językowi Homera. Postaci Chałubińskiego i Sabały są dla niego symbolem połączenia przeszłości i przyszłości. Był również znakomitym krytykiem sztuki, a co więcej próbował stworzyć styl narodowy w polskiej architekturze. Zasłynął również jako twórca stylu zakopiańskiego – pierwszego rodzimego stylu w polskim budownictwie. Jako krytyk sztuki głosił tezę, że o wartości obrazu nie decyduje temat, lecz jego wykonanie. Zmarł w 1915 na gruźlicę w Chorwacji. Jego pogrzeb odbył się jednak w ukochanym Zakopanem. Gości było wielu. Tatrzańscy przewodnicy, górale, a także wybitni artyści m.in. Stefan Żeromski i Leon Wyczółkowski. Prezentowana w katalogu praca „Na targu” to niezwykle ciekawa materializacja teorii sztuki Witkiewicza. W swoim dziele artysta nawiązał nie tylko do kręgu monachijskiego, ale także do formuły realistycznej wypracowanej przez jego przyjaciół, Maksymiliana Gierymskiego i Józefa Chełmońskiego. Kompozycja wyróżnia się przypadkowością kadrowania sceny, stłoczeniem zaaferowanych handlowaniem chłopów, rozmaitością przybieranych przez nich poz, gestów i min. Znamienne dla malarstwa realistycznego jest tu drobiazgowo utworzenie detali architektury, strojów i przedmiotów na straganach. Na takie ujęcie tematu niewątpliwie wpływ miało obcowanie Witkiewicza za dużymi miastami jak Monachium i Warszawa, a także jego działalność ilustratorska w okresie współpracy z „Wędrowcem” – doświadczenia te naprowadzały artystę na pomysły dokumentowania codziennego życia.



7

JÓZEF BRODOWSKI

1780-1853

Na polu bitwy ("Koń hetmański"), około 1850-1860

olej/piótno (dublowane), 77,5 x 113,5 cm

estymacja:

80 000 - 160 000 PLN

18 000 - 36 000 EUR

POCHODZENIE:

dom aukcyjny Agra-Art, grudzień 1997



Temat tego pięknego, monumentalnego obrazu wciąż pozostaje zagadką. Czy przedstawia konkretne wydarzenie opisane przez dziejopisarzy, czy jest może wyobrażoną przez malarza sytuacją? Ktoś ważny (ze zdobnym ryngrafem na piersi) ma dosiąść konia, który jest swoistym bohaterem całej kompozycji. Przechodzi więc od jednego zwierzęcia do drugiego, które ma na grzbiecie siodło, zapewne wykonane przez tureckich rzemieślników. Stworzenie było dosiadané wcześniej przez jeźdźca ze Wschodu, co można wywnioskować z faktu, że pod końskimi kopytami spoczywa orientalny, wzorzysty dywan. Koń nie chce dać się dosiąść polskiemu żołnierzowi i okazuje całą swoją potęgę, wspinając się na tylne kopyta. Ten pewnie wyciąga do niego rękę i trudno mieć wątpliwości, że okiełzna zwierzę. Józef Brodowski w 1863 wystawił w Towarzystwie Zachęty Sztuk Pięknych obraz zatytułowany „Koń dla Hetmana”. Czy to właśnie ta kompozycja, której tytuł objaśniałby jasny przekaz całości? Mamy do czynienia ze zwierzęciem, o którym może marzyć tylko najdzielniejszy człowiek, właśnie ktoś taki jak hetman. Tak wspaniale odmalowany przez Brodowskiego koń, wpisuje się w cały „pochód” wspiętych rumaków uwiecznianych przez europejskich malarzy. Nieodmiennie należały one do wybitnych wodzów. Wystarczy wspomnieć tylko napoleońskie konie odmalowane przez Jacquesa-Louisa Davida czy Théodore’a Géricaulta.



„Dla nauki kolorytu, szkoła malarska powinna mieć kilka wzorowych obrazów własnych kolorystów, jako to Tycjana, van Dyck’a, Rubensa, itd., nie oryginałów, bo te są nazbyt kosztowne, szerniały i kolory przez czas wyparowały, ale kilka dobrych kopii świeżo malowanych, które uczeń wiernie naśladowując, nauczy się czystego i świetnego kolorytu, a przeciwnie, stare oryginały kopiując, malowałyby brudno i czarno”.

STANISŁAWA OPALIŃSKA, JÓZEF BRODOWSKI. MALARZ I RYSOWNIK STAREGO KRAKOWA, KRAKÓW 2005, s. 25



Józef Brodowski był synem malarza. Antoniego Brodowskiego. Po ukończeniu gimnazjum wstąpił w 1844 do warszawskiej Szkoły Sztuk Pięknych, gdzie uczył się pod kierunkiem Rafała Hadziewiczza do 1850. Dalsze studia odbywał w Akademii Sztuk Pięknych w Petersburgu, do której udał się w 1853 wraz z Wojciechem Gersonem. Nad Nową uczył się u batalisty Bogdana Willewaldego. Po ukończeniu studiów w 1856 uzyskał stypendium zagraniczne i wyjechał w 1857 do Paryża, gdzie pracował pod kierunkiem Horacego Verneta, który wywarł na jego malarstwo przemożny wpływ. Po tak solidnej edukacji artysta odbył jeszcze podróż po Włoszech i w 1859 powrócił na stałe do Warszawy, z którą związany był do końca życia. Brodowski najczęściej malował sceny batalistyczne, rodzajowe i niezwykle ciekawe pejzaże. W kompozycjach batalistycznych i historycznych chętnie czerpał z literatury, często odwołując się do „Pamiętników” Jana Chryzostoma Paska i poematów zapoznanego dziś Wincentego Pola. Lubił malować konie, stada krów czy walczące buhaje. Obrazy malarza odznaczają się niewielkim na ogół formatem i gładką, starannie wypracowaną fakturą. Przez wiele lat Brodowski współpracował jako ilustrator z „Tygodnikiem Ilustrowanym”.





Portret zbiorowy malarzy w atelier: Od lewej stoją: Wojciech Gerson, Józef Simmler, Alfred Schouppé. Od lewej siedzą: Józef Brodowski, Franciszek Kostrzewski i Juliusz Kossak, 1801-1900, fot. Autor nierozpoznany, źródło: polona.pl



Juliusz Kossak.

W kręgu romantyzmu i realizmu

W 1844 roku Juliusz Kossak, jako 20-latek, rozpoczął trwającą szczęście lat podróż po majątkach ziemskich w Małopolsce, na Podolu oraz Wołyniu, a także na Ukrainie. Było to pierwsze, formatywne doświadczenie, które zaważyło na całej drodze artystycznej malarza. W tym samym roku, w Warszawie, otwarto na nowo Szkołę Sztuk Pięknych, zamkniętą w wyniku represji popowstańczych. Do grona profesorskiego należeli malarze Rafał Hadziewicz, Ksawery Kaniewski, Chrystian Breslauer oraz Marcin Zalewski. Ich w sztuka, różnorodna w tematyce, formowała oblicze nowego mieszczańskiego realizmu.

Grono absolwentów Szkoły stworzyło pierwszą warszawską cyganerię artystyczną. Młodzi twórcy postulowali stworzenie innowacyjnej formuły „sztuki narodowej”. Inaczej niż nakazywała akademicka tradycja, malarze ci porzucili twórczość o tematyce historycznej. Fascynowało ich życie ludu wiejskiego oraz rodzimy krajobraz, który systematycznie utrwalali podczas „wędrowek piechotnych” po kraju. Owa grupa skupiła się wokół Jana Feliksa Piwarskiego, pejzażyisty, a należeli do niej Wojciech Gerson, Franciszek Kostrzewski, Henryk Piłatti. Ugrupowanie zwykło się nazywać „Grupą Olszyńskiego” od nazwiska Marcina Olszyńskiego, dziennikarza, rysownik i fotografa. Olszyński stworzył tzw. „Albumy Olszyńskiego”, w których zawarł kilkaset prac artystów tego kręgu z lat 1849-60. Należały do nich realistyczne krajobrazy, sceny rodzajowe i miejskie, w których malarze rejestrowali bezpośrednio to, co widzieli i czego doświadczali. Stanisław Witkiewicz nazwał ów zbiór, dziś przechowywany w Muzeum Narodowym w Warszawie, „kroniką pierwszych chwil istnienia polskiej sztuki”. Istotnie, działalność warszawskiej cyganerii, tej awangardy realizmu stanowiąc o początku nowoczesności i modernizmu w sztuce polskiej.

Juliusz Kossak mieszkał w Warszawie w latach 1850-52 oraz 1853-55. Wówczas związał się z towarzystwem Olszyńskiego, lecz jego sztuka, silnie naznaczoną realistycznym rysem, była nieco odmienna od prac Gersona czy Kostrzewskiego. Już od początku kariery w latach 40. XIX stulecia Kossak umieścił w centrum swojej twórczości szlachecki obyczaj i idealizowane wizje przeszłości. Niejednokrotnie odwoływał się do anegdot, historii i tekstów literackich związanych z sarmacką legendą Rzeczypospolitej. Przykładowo, jeden z jego wczesnych znakomitych

obrazów „Mohort prezentujących stadninę” (1858, Muzeum Narodowe w Warszawie) inspirowany był poematem Wincentego Pola „Mohort”, w którym autor opisuje postać sławnego szlachcica-rycerza Szymona Mohorta żyjącego na Kresach w końcu XVIII stulecia. Kossak przyjaźnił się z Polem i ilustrował wiele jego utworów. Powróciwszy do Warszawy Kossak zarabkował głównie jako ilustrator. Współpracował głównie z „Tygodnikiem Ilustrowanym”, „Przyjacielem dzieci” oraz „Kłosami”, jego prace publikowane w prasie wprowadziły tę dziedzinę na nowe, nowoczesne tory. Uprawiał ilustrację, w której odnosił się współczesnych wydarzeń, lecz również przedstawiał sielankowe szlacheckie sceny oraz wizje z przeszłości narodu. Jego prace były nowoczesne w tym sensie, że zaspokajały estetyczne potrzeby warszawskiego mieszczaństwa. Kossak istotnie był „malarzem życia nowoczesnego”.

Prace Kossaka, odznaczające się dosadnym realizmem bliskie były w wyrazie grafikom brytyjskim o tematyce hippicznej. Artysta jednak silnie inspirował się twórczością mistrzów dawnych, głównie XVII-wiecznych Holendrów i Flamandów. Pejzaże leśne, w tym widoki z cyklu „Polowanie na niedźwiedzia” bliskie są nastrojowym wizjom Jakoba van Ruisadela. Kossak, mimo zarzucanej mu przez późniejszą historię sztuki schematyczności, uprawiał twórcze aemulatio z mistrzami przeszłości i współczesności.

Wybór techniki akwarelowej jako głównego medium ekspresji dokonał się w jego twórczości wcześniej. Renesans tej techniki wiąże się twórczością artystów angielskich przełomu romantycznego, którzy używali jej do rejestracji rodzimych zabytków przeszłości i pejzażu. Liczne towarzystwa, które powstały na początku XIX stulecia na Wyspach Brytyjskich, m.in. najbardziej znane Royal Watercolour Society, zajmowały się popularyzacją i profesjonalizacją tej dziedziny malarstwa. Roznąca popularność akwareli doprowadziła do stworzenia innowacyjnych rodzajów papieru oraz przyborów, które ułatwiały artystą pracę z wodną techniką przede wszystkim w plenerze. Juliusz Kossak, przebywając w Wiedniu i Paryżu, stykał się z nowoczesną formułą malarstwa akwarelowego. W dojrzałych latach używał jej, posługując się stricte realistyczną formułą obrazowania, lecz prezentując sentymalny i romantyczny stosunek do polskiej natury i obyczaju.



Portret fotograficzny Juliusza Kossaka, przed 1899, fot. Wojciech Piechowski, źródło: polona.pl

8

JULIUSZ KOSSAK

1824-1899

Bitwa pod Ignacemem, około 1865

akwarela/papier, 50 x 82 cm
sygnowany l.d.: 'Juliusz Kossak'

estymacja:

90 000 - 150 000 PLN

20 000 - 33 000 EUR

LITERATURA:

porównaj: Kazimierz Olszański, Juliusz Kossak, Zakład Narodowy imienia Ossolińskich, Wrocław i in., 1988, nb. po poz. kat. 209 (il. Bitwa pod Ignacemem w r. 1863)





Juliusz Kossak, Sobieski pod Wiedniem (Sztandar Proroka), 1882, Muzeum Narodowe w Warszawie, źródło: Cyfrowe MNW

„Kossak jednak się nie zestarzał, zatrzymał tę samą wybitną indywidualność, ten sam śmiały rzut pędzla, młody, pełen werwy, zamaszysty, dzielny. Raczej to, że nie chciał się zmienić, że nie poszedł z dawnymi prądami, przytłumiło jego rozgłos. Pozostał artystą swych czasów, kiedy natchnienie ceniono więcej niż wykonanie, kiedy najpierw pytano się: co?, a potem dopiero: jak?. Kossak w tym rozumieniu pchnął sztukę na nowe tory, pokazał, że tych ludzi, konie, lasy, pola, stopy, całą przyrodę, te zaścianki szlacheckie, zagrody wieśniacze, myśliwych, jeźdźców, rycerzy, ich ubiory, broń, zwyczaje i zajęcia – że to wszystko od dawna prosiło się o utrwalenie ołówkiem i pędzlem”.

KAZIMIERZ OLSZAŃSKI, JULIUSZ KOSSAK, KRAKÓW 1999, s. 251



Juliusz Kossak, Odsiecz Smoleńska przez Władysława IV w 1634 roku, 1879, Muzeum Narodowe w Warszawie, źródło: Cyfrowe MNW

Obok dzieł Jana Matejki twórczość Juliusza Kossaka kształtowała narodową tożsamość Polaków. Wydarzenia historyczne upamiętnione przez nestora rodu Kossaków do dzisiaj są obecne w zbiorowej wyobraźni rodaków.

„Juliusz Kossak początkowo nie był świadom misji ani filozoficznych, ani estetycznych uwarunkowań swego malarstwa. Był samoukiem podszkolonym w rysunku przez lwowskiego akademika Jana Maszkowskiego i traktował swe skromne artystyczne umiejętności jako hobby oraz źródło zarobkowania. Kariere rozpoczął od portretowania rasowych koni wierzchowych ze stadnin magnackich i szlacheckich w Jarczowcach, Jezupolu, Podhorcach, Białej Cerkwi, Łąncucie, Antoninach, w Koropcu (...). Ten okres ukształtował artystyczne zainteresowania i tematykę twórczości Kossaka. Artysta obdarzony nieprzeciętnym talentem, doskonałą pamięcią wizualną, umiejętnością szybkiego chwytania kształtów i ruchu oraz bujną, pełną temperamentu wyobraźnią zaczął tworzyć pierwsze sceny historyczne, sięgając najpierw po tematy z ostatniego powstania, a z czasem, po latach studiów nad dawnymi ubiorami i uzbrojeniem, do średniowiecza i czasów nowożytnych”.

WACŁAWA MILEWSKA, JULIUSZ KOSSAK, OLSZANICA 2005, s. 5-7

Prezentowana akwarela przedstawia Bitwę pod Ignacewem, która odbyła się 8 maja 1863. Jedną z największych bitew w Królestwie zakończyła się tragedią i była powodem przerwania pierwszej kampanii wojennej Taczanowskiego. Oddziały powstańcze liczyły około 1100 żołnierzy, w tym 500 pieszych strzelców, 550 kosynierów oraz 50 jeźdźców i 3 działa. Oddział wroga, dowodzony przez Andrzeja Brunnera, miał przeszło dwukrotną przewagę liczebną. Początkowo powstańcy odparli atak przeciwnika, jednak Rosjanie wkrótce znaleźli przejście przez bagna oraz zasieki, uderzając na otwarte lewe skrzydło wojsk polskich, wciąż kontynuując natarcie od czoła. Po sprawnym działaniu na lewe skrzydło

polskich oddziałów Rosjanie dostali się do Ignacewa, rozbijając oddział Taczanowskiego.

Scena powstańczej walki wpisuje się w typ bitwy wypracowany przez Juliusza Kossaka od pierwszej połowy XIX wieku. Dynamiczna, tłumna kompozycja oparta była na wręcz barokowym schemacie spiętrzenia form. Mistrz akwareli był również doskonałym detalistą, który mimo wielu składników kompozycji, potrafił oddać najdrobniejszy szczegół ubioru czy umundurowania wojsk. Prezentowana akwarela pochodzi z dojrzałego okresu twórczości artysty, który do końca pozostał wierny swojemu stylowi.





9

JULIUSZ KOSSAK

1824-1899

Bitwa pod Parkanami, 1883

akwarela/papier, 42 x 52 cm

sygnowany i datowany p.d.: 'JKossak | 1883'

estymacja:

60 000 - 80 000 PLN

14 000 - 18 000 EUR

LITERATURA:

Kazimierz Olszański, Juliusz Kossak, Zakład Narodowy Imienia Ossolińskich, Wrocław i in., 1988, nlb., poz. kat. 494 (il.)

porównaj: Kossakowie, red. Zdzisław Żygulski Jun., Muzeum Narodowe w Krakowie, Kraków, czerwiec-październik 1986, s. 87, poz. kat. 59

porównaj: Maciej Masłowski, Juliusz Kossak, Warszawa 1984, nlb., poz. kat. 44 (il.)





Twórczość akwarelowa zajmuje szczególne miejsce w dorobku Juliusza Kossaka. Jednym z pierwszych epizodów w jego artystycznej edukacji była trwająca 6 lat wędrówka po wschodnich rubieżach dawnej Rzeczypospolitej.

W latach 1844-50 artysta jeździł po ziemskich majątkach w Małopolsce, na Podolu, Wołyniu i Ukrainie. Wówczas zawarł znajomość z Piotrem Michałowskim i około 1844 krótko mieszkał w jego majątku w Bolestraszcach. W tym okresie Kossak tworzył przede wszystkim końskie studia, sceny przejażdżek, polowań, wyścigów, także wnętrza stajenne i widoki majątków. Wówczas wypowiadał się głównie w technice akwareli. Także w późniejszych latach uczynił tę technikę istotą swojego malarstwa. W kolejnych latach artysta przebywał w Petersburgu, Wiedniu i Paryżu. Okresowo mieszkał to w Warszawie, to we Francji. W 1869 przybył do Krakowa i zamieszkał w willi, która później nazywana była „Kossakówką” i w której mieszkali także jego potomkowie, syn Wojciech i wnuk Jerzy. Kossak wielokrotnie podejmował temat jeźdźca na paradnie kroczącym albo kłusującym koniu, sytuując go na tle pejzażu i pola bitwy. Tego rodzaju wizerunki były często wyobrażeniami wielkich postaci militarnej przeszłości Polski, np. księcia Józefa Poniatowskiego, Tadeusza Kościuszki czy królów, generałów i hetmanów armii Rzeczypospolitej. Kossak wielokrotnie malował swoiste typy, obrazy żołnierzy sławnych formacji wojskowych. Wymienić można wizerunki ułanów czy grenadierów

Królestwa Polskiego, strzelców konnych, powstańców narodowych, egzotycznych farysów, kozaków, budrysów, hajduków, lisowczyków czy husarię. Ważnymi motywami były również rozbudowane sceny batalistyczne. Ulubionym okresem historycznym dla nestora rodu Kossaków był XVII wiek – czas owocujący w zwycięstwa państwa polskiego m.in.: nad Turkami pod Wiedniem, Tatarami, Kozakami czy Szwedami.

Prace malarskie i wydawnictwa artystyczne miały w tym zakresie szczególną, bo trwałą wymowę. „Kossak niezależnie od działalności kierowanego przez siebie Koła Artystyczno-Literackiego, wziął bezpośredni udział w tej akcji. Wykonał 6 świetnych ilustracji do Dyariusza wiedeńskiej okazji roku 1683 Mikołaja Dyakowskiego, który okazał się drukiem w r. 1883 w Warszawie nakładem 'Kłosów' (...) oraz szereg innych rysunków i akwareli z tej wyprawy, jak Sztandar Proroka, a przede wszystkim szczególnie odpowiadający mu motyw Wjazdu Jana III do Wiednia po odniesionej wiktoria, które w latach 1883-1897 komponował 4 razy” (Kazimierz Olszański, Juliusz Kossak, Kraków 1999, s. 190-191).

Na początku lat 80. XIX wieku Juliusz Kossak stworzył szereg prac upamiętniających brawurowe zwycięstwo wojsk polskich na czele z Janem Sobieskim podczas walk z upadającym imperium osmańskim: Zbliżająca się 200. rocznica odsieczy wiedeńskiej wywołała szereg przygotowań do uroczystości obchodów w Krakowie, w których starano się zaakcentować decydujące znaczenie polskiej pomocy i udział w niej króla Jana III, zwłaszcza wobec przejawianej niechęci i rezerwy Austriaków pomniejszających rolę Polski w zwycięstwie nad Turkami.



Prezentowana na aukcji akwarela przedstawia Bitwę pod Parkanami, która miała miejsce niecały miesiąc po wywołaniu Wiednia. Mimo że starcie na terenie Węgier jest mniej znanym epizodem z historii wojny z imperium osmańskim, jest równie ważne jak zwycięstwo z 12 września 1683. Jan III Sobieski właśnie pod Parkanami, około 200 kilometrów od Wiednia, dogonił i całkowicie rozgromił armię turecką. Kossak w prezentowanej akwareli posłużył się charakterystyczną dlań graficzną manierą, jak również

naturalistyczną, stonowaną kolorystyką, eksponując kolor podobrazia w dolnej części kompozycji. Również szczegóły umundurowania czy szczegóły wojennej pozoگی zostały ukazane z największą dbałością o detale – jak oporządzenie konia czy ubiory walczących. Bliźniacza kompozycja poświęcona Bitwie pod Parkanami znajduje się w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie.

„Jednym z tych, w którego dziełach najwszechstronniej, najbezwzględniej, najbezpośredniej odbija się charakter i duch plemienny, rasowe właściwości i kultura długowieczna i świat zewnętrzny, w którym naród żył i działał jest Juliusz Kossak. Na całym tym obszarze ziemi, na którym rozegrał się dramat dziejowy polskiego narodu, na którym pozostało życie polskie lub jego wspomnienie, wszędzie się tam spotyka z twórczością Kossaka. (...) Cokolwiek żyło na obszarze Polski, wszystko to żyje i żyć będzie w jego dziełach. (...) W sztuce jego wyraził się wielki artysta i nadzwyczajnie prawy i prawdziwy człowiek, toteż jego obrazy dla przyszłych badaczy naszej cywilizacji będą dokumentami bezwzględnej wiarygodności. Sztuka Kossaka jest jednym z najszczerzych przejawów ludzkiej duszy i najprawdziwszym odtworzeniem polskiego życia”.

STANISŁAW WITKIEWICZ





10

RUDOLF JULIUS HÜBNER

1806-1882

Chrystus z uczniami w Emaus, 1881

olej/plótno, 115 x 127 cm

sygnowany monogramem wiązonym i datowany l.d.: '18JH81'

opisany wewnątrz przedstawienia na krańce obrusa (napis częściowo poprawiany):

'Der Ev. Kirche in Wüstewaltersdorf von Magdalene: Katherine: u: Elisabeth Websky 1887 (1881?)'

na odwrociu na górnej listwie krosna po lewej stronie numer tuszem: '752'

na odwrociu na pionowej listwie krosna pośrodku pieczęć zakładu plastycznego:

'Mal- und Zeichnen - Requisition | Keltz & Meiners | Berlin W. | 10. Leipziger Strasse 10'

estymacja:

100 000 - 150 000 PLN

23 000 - 34 000 EUR

POCHODZENIE:

pierwotnie w kościele ewangelickim w Walimiu na Śląsku

kolekcja prywatna, Dolny Śląsk

dom aukcyjny Unicum, maj 1996

depozyt w Muzeum Narodowym w Warszawie od 2002

WYSTAWIANY:

Malarstwo niemieckie w XIX wieku. Obrazy ze zbiorów polskich, Muzeum Narodowe w Warszawie, 30 września – 4 grudnia 2005

LITERATURA:

Malarstwo niemieckie w XIX wieku. Obrazy ze zbiorów polskich, katalog wystawy,

Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 2005, s. 84 (il.)

Joanna Lubos-Kozieł, „Wiarą tchnące obrazy”. Studia z dziejów malarstwa religijnego na Śląsku w XIX wieku, Wrocław 2004, s. 333-334









Julius Hübner, Ruth i Naemi, 1830/1831.
Alte Nationalgalerie, Staatliche Museen, Berlin, źródło: smb.museum-digital.de



Julius Hübner, Anioł Stróż, 1836, Alte Nationalgalerie,
Staatliche Museen, Berlin, źródło: smb.museum-digital.de

Kunstreligion: Malarstwo nazareńców

Nauka pod kierunkiem Schadowa, czołowego przedstawiciela grupy Nazareńców i profesora malarstwa, sprawiła, iż Hübner pod jego wpływem chłonał atmosferę swojej drugiej uczelni, współtworzył malarską szkołę düsseldorfską, w której współcześni widzieli początek nowej epoki malarstwa niemieckiego. Dzieła szkoły düsseldorfskiej, a zarazem twórczość Hübnera charakteryzowały się detalicznie opracowanymi, niekiedy fantastycznymi krajobrazami, które nierzadko okraszone były wątkami religijnymi i alegorycznymi. Ów nurt, który wyrósł na bazie niemieckiego romantyzmu, postulował „powietrzność” i przestrzenność obrazów budowanych przy użyciu stonowanych barw. W okresie pobytu w Düsseldorfie Hübner stworzył jeden ze swoich najbardziej znanych obrazów „Der Fischerknabe und die Nixe” (1828), który namalował na podstawie wiersza Johanna Wolfganga von Goethego, a który kupiony został przez króla Prus. Okres po opuszczeniu uczelni wypełniały malarzowi podróże, m.in. do Włoch, gdzie poznawał dzieła wielkich mistrzów. W latach 1833-37/38 zamieszkał ponownie w Düsseldorfie, gdzie należał do klasy mistrzowskiej prowadzonej przez Schadowa. W 1839 rozstał się z ukochanym ośrodkiem na rzecz Drezna,



Portret graficzny malarza Juliusa Hübnera, ilustracja prasowa z 1882.
źródło: Wikimedia Commons



Julius Schnorr von Carolsfeld, Zwiasadowanie, 1820, Alte Nationalgalerie, Staatliche Museen, Berlin, źródło: Wikimedia Commons

Prezentowane w katalogu dzieło to scena skomponowana przez wybitnego niemieckiego malarza Rudolfa Juliusa Hübnera. Artysta studiował na Akademii der Künste w Berlinie, a następnie pod kierunkiem Friedricha von Schadowa w Düsseldorfie.

w którym zaoferowano mu posadę profesora w tamtejszej Akademii Sztuk Pięknych, od 1871 był również dyrektorem Królewskiej Galerii Obrazów. Z Dreznem pozostał związany już do śmierci. Julius Hübner to nie tylko dziedzic tradycji niemieckiego malarstwa romantycznego, ale także spadkobierca bardzo ważnego ideologiczno-estetycznego nurtu w sztuce XIX-wiecznej Europy. Spuścizna artysty, w której nie brakuje nawiązań do tematów religijnych, to wysokiej wartości recepcja sztuki kręgu Nazareńczyków. Byli oni stowarzyszeniem malarzy, głównie niemieckich i austriackich, działających w Rzymie, a następnie w innych częściach Europy od 1818 do lat 40. XIX wieku. Bractwo postulowało sprzeciw wobec akademizmu, a za wzór stawiali sobie malarstwo włoskiego quattrocenta. Malarze ci swoim celem uczynili paradoksalnie bunt i religię. Buntowali się przeciwko metodom nauczania i tematom malarskim wypracowanym przez środowiska akademickie, by wspólnie przeżywać i współtworzyć własną wiarę, jaką stanowiło dla nich malarstwo religijne. Temu zawierzili swe działania artystyczne. Pragnęli odnowić malarstwo religijne, teorię sztuki kontynuowaną hasłem „religii sztuki”, która była niejako reakcją obronną na doświadczenie oświeceniowego racjonalizmu i krytykę postaw religijnych. „Pod powierzchnią chłodnego myślenia w filozofach i myślicielach żyła potrzeba kultu i nadania czemuś wyższego sensu. Postanowiono zawrzeć

się sztuce, która nieśmiała odkupienie przez doświadczenie estetyczne. Zjawisko 'religii sztuki' było również czymś więcej niż zwykłym buntem i wyrazem sprzeciwu wobec kryzysu religijności. Religia sztuki była fenomenem niespotykanym nigdy wcześniej, próbą wyniesienia sztuki, w jej funkcjach poznawczych, artystycznych i profetycznych, na sam szczyt ludzkiej egzystencji. Sztuka była świętością. Jeden z niemieckich filozofów, Friedrich Schleiermacher, postulował ponadto, że artyści są jawnymi wysłannikami boskimi. Ich misją jest tłumaczyć i pokazywać rzeczy piękne, wieczne i niebiańskie. Artystów obwołano kapłanami. Zaś Wilhelm Wackenroder w usta wykreowanej przez siebie postaci literackiej zakonnika wkłada słowa znamienne do dziś. Smutnie przyznaje, iż galerie obrazów zaczyna traktować się jak jarmarki, na których mimochodem ocenia się nowe towary – chwali je, jak i wyszydza. A przecież to powinny być to świątynie, gdzie w krzepiącej samotności człowiek podziwiałby w ciszy i pokorze dzieła sztuki! Spotkanie ze szlachetnymi dziełami sztuki powinno być podobne poniekąd do modlitwy! A pokora wymaga, by galerie sztuki i muzea zamienić w świątynie” (Paulina Barysz, „Gdy sztuka była religią...”, dostępny na: <https://rynekisztuka.pl/2013/08/08/gdy-sztuka-byla-religia/>). Znamienne zatem dla ówczesnej teorii sztuki było powołanie stowarzyszenia Nazareńczyków, którzy wpływali również na Hübnera.





11 †

TADEUSZ CIEŚLEWSKI (OJCIEC)

1870-1956

"Plac Teatralny od ulicy Senatorskiej", przed lub 1910

olej/plótno, 58,5 x 97 cm

sygnowany p.d.: "T. Cieślewski"

na krośnię malarskim fragment nalepki wystawowej z Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie

estymacja:

35 000 - 50 000 PLN

7 700 - 11 000 EUR

POCHODZENIE:

Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie

LITERATURA:

porównaj: „Tygodnik Ilustrowany”, nr 50, 1910, s. 1015 („Plac Teatralny od ulicy Senatorskiej”)



Portrety miast Tadeusza Cieślewskiego

„Jeszcze dzisiaj wielu mieszkańców stolicy, szczególnie Powiśla i Starego Miasta, pamięta charakterystyczną postać artysty. Był średniego wzrostu, miał twarz niezwykle dobronudszą, niemal zawsze ożywioną uśmiechem i zapałem malującym się w oczach, zwłaszcza zaś gdy patrzył lub mówił o Warszawie. Spotkać było go można o każdej porze roku i o każdej porze dnia, kiedy przemierzał warszawskie ulice ze szkicownikiem w rękę lub siedział przy sztalugach, najczęściej zaś na Starym i Nowym Mieście. Utrwalał bowiem zabytki swego miasta z niesłabnącym nigdy zapałem, podobnie jak był oddany wszystkim jego sprawom”.

TADEUSZ CIEŚLEWSKI: WYSTAWA PRAC, KATALOG WYSTAWY, OPRAC. MARIA GROŃSKA, MUZEUM HISTORYCZNE MIASTA WARSZAWY, WARSZAWA 1962, s. 5

W ten sposób charakteryzowała twórczość malarza Maria Grońska w przedmowie do katalogu wystawy zorganizowanej na początku lat 60. XX wieku. Z opisu wyłania się postać artysty, który obok talentu cechuje się niebywałą wrażliwością społeczną i patriotyczną. Twórczość Tadeusza Cieślewskiego zdaje się tylko potwierdzać tę opinię. Cieślewski to malarz, wedytysta, który z reporterskim zacięciem odtwarzał otaczającą go rzeczywistość. Tak jak inni artyści ukazywali ludzi, on „portretował” miasto, które w jego dziełach urasta do rangi osoby, postaci darzonej przez twórcę ogromnym szacunkiem i głęboką miłością.

Patrząc na prezentowane płótno, widzimy przed sobą wycinek z życia przedwojennej stolicy. Artysta ukazuje tutaj dwie najokazalsze budowle Warszawy tego czasu. Po lewej fragmentarycznie odtworzony został narożnik gmachu Teatru Wielkiego. W oddali natomiast rysuje się rozległa fasada Pałacu Jabłonowskich. Analizując strukturę kompozycji, przytoczyć należy znowuż za Grońską, że Cieślewski jest „... wrażliwy na barwę a przytem tradycyjalny w swych założeniach plastycznych, należy więc do Stowarzyszenia Artystów 'Pro arte' uznającego niemal tylko impresjonizm w polskiej sztuce i zwalczającego kierunki nowsze” (Grońska, Warszawa, s. 5). Przypadkowy, wycinkowy kadr rzeczywiście zdradza impresjonistyczne inspiracje malarza. Tak jak francuscy mistrzowie maluje w plenerze. Ponadto, Cieślewski wprowadza do pejzażu perspektywę powietrzną. Gmach pałacu przysłonięty jest jakby zasłoną z mgły, z której przebijają odcienie błękitów i bieli. Teatr na pierwszym planie kontrastowo odznacza się intensywnością barw.



Obok walorów artystycznych pracy nie sposób przejść bezrefleksyjnie obok aspektu historycznego. Sam Pałac Jabłonowskich to budowla, która od czasu powstania ulegała na przestrzeni dziejów licznym przemianom. Jej burzliwe losy w drastyczny sposób zakończyła II wojna światowa, podczas której to gmach, podobnie jak i budynek teatru, spłonął w wojennej pożodze. Tym wartościowsza jawi się nam kompozycja Tadeusza Cieśliewskiego, który uwiecznił obie struktury w swoim oryginalnym, przedwojennym kształcie. Dziś podniesione z gruzów formy stanowią już zupełnie nowe kreacje. Obraz artysty to niemal fotograficzny zapis, pamiątka z dawnej Warszawy, z miasta, które nie istnieje już w takiej formie jak kiedyś.



OW. ARTYSTOW.
V. RZAD. WARSZ.





P. C. Stangor

12

JÓZEF RYSZKIEWICZ

1856-1925

"Przed kościołem Wizytek", 1913

olej/plótno, 69,5 x 105 cm

sygnowany, datowany i opisany l.d.: 'Józef Ryszkiewicz | 1913 r. | I m'

na górnej listwie krosna nalepka Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie

estymacja:

30 000 - 40 000 PLN

6 600 - 8 800 EUR

POCHODZENIE:

Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie, Salon Wiosenny, maj-czerwiec 1913

LITERATURA:

Salon Wiosenny Artystów Warszawskich, Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie, 1913



Józef Ryszkiewicz kojarzony jest głównie z Monachium jako przedstawiciel kolejnej już generacji polskich artystów nad Izarą, ale najtrwalej związany był z Warszawą. Tutaj kształcił się w Klasie Rysunkowej pod kierunkiem Wojciecha Gersona i Cypriana Lachnickiego. Stąd wyruszył na coś, co można nazwać małym akademickim tournée, które było czymś typowym dla uzdolnionych artystów tego czasu. Zaczęło się ono od dwóch lat spędzonych w Petersburgu (1875-77). Tutaj uczył się u malarza scen batalistycznych Bogdana Willewaldego. Artysta tworzył monumentalne sceny batalistyczne, sławiące potęgę rosyjskiego wojska. Polityczne różnice nie stwarzały jednak przeszkód, by wykształcić w swojej pracowni kilku przynajmniej polskich malarzy: Józefa Bażukiewicza, Wiktora Mazurowskiego, Józefa Brodowskiego i Antoniego Kamińskiego. W 1879 Ryszkiewicz przeniósł się zaledwie na rok do Monachium. Jednak rok brzemienny w skutki – artysta uczył się u Alexandra Wagnera i zetknął z wieloma polskimi twórcami. Tutaj uczył się malowania pejzażu, ale też charakterystycznego, nieheroicznego i często aluzyjnego opisu polskiej historii (na tle polskiego i ukraińskiego pejzażu). Najsilniejsze wrażenie wywarła na nim twórczość nieżyjącego już wówczas Maksymiliana Gierymskiego.

Po powrocie do rodzinnego miasta, Warszawy, Ryszkiewicz włączył się w żywy nurt ówczesnego życia artystycznego. Był nie tylko aktywnym twórcą, ale również organizatorem wystaw i krytykiem. Lista jego aktywności jest długa. Przez dwa lata (1910-12) był prezesem

Warszawskiego Towarzystwa Artystycznego. Działał w komitecie Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych. Publikował recenzje w „Kurierze Niedzielnym” oraz w „Słowie”. I dalej malował. Rok 1900 przyniósł najbardziej spektakularny malarski sukces w karierze artysty: brązowy medal na Wystawie Powszechnej w Paryżu za „Śmierć markietanki”. Obraz (ten lub jego replika znajduje się obecnie w zbiorach Muzeum Narodowego w Warszawie) dobrze „podsumowuje” pierwszy okres twórczości Ryszkiewicza. To żywo, ale starannie malowany pejzaż, pełen nasyconych barw. W centrum znajduje się wóz z kobietą. Została namalowana w brawurowym perspektywicznym skrócie. Z piękna krajobrazu, po odczytaniu przez widza kilku sugestii „zostawionych” przez malarza, wyłania się dobitnie podkreślona przez tytuł prawda – wszystko ma jakiś związek ze śmiercią. Nieżywy człowiek, wychudzony koń, porzucony żołnierski hełm i nienaturalna bliskość ptactwa, krążącego wokół nieruszającej się kobiety.

Do późniejszego okresu twórczości Ryszkiewicza należy prezentowany widok miejski, pochodzący z 1913 roku. Artysta „przenosi” się do miasta. Weduty nie należą do najliczniejszych w jego twórczości, ale też nie jest to klasyczna weduta. Choć malarsko zupełnie różny od „Śmierci markietanki”, rządzi się podobnymi malarskimi prawami. Artysta lubuje się w sugestiach, które trzeba „zbierać” i fragmentach, na podstawie których trzeba rozpoznawać całość. Anegdota w najlepszym tego słowa znaczeniu!



Józef Ryszkiewicz, Śmierć markietanki, Muzeum Narodowe w Warszawie, źródło: Cyfrowe MNW

Portret fotograficzny Jozefa Ryszkiewicza, Muzeum Narodowe w Warszawie, źródło: Cyfrowe MNW



Przed kościół zajeżdżają powozy w rozwibrowanej malarskiej tkance wyróżniają się dwie czarne, końskie sylwety. Po porze dnia, ubraniach i aurze można się domyślać jesiennego wieczoru. Wyczuwalne jest poruszenie, choć trudno powiedzieć, co właściwie się dzieje. Wszystko, co widać, cała ludzka i zwierzęca treść obrazu, rzucona jest na kapitalnie kolorystycznie nakreślonej fasadzie. Obraz przypomina najwybitniejsze nocne widoki w polskim malarstwie, malowane przez Aleksandra Gieryskiego i Ludwika de Laveaux. Z tym, że Ryszkiewicz tworzy przynajmniej dwadzieścia lat później i jego twórczość jest już inna. Po takim obrazie można by się spodziewać analizy zróżnicowania walorowego natężenia ciemnych barw zmierzchu czy nocy. Płótno jest jednak wyjątkowo żywe, a barwy niezgaszone. Dominują nawet nie czernie (najmocniej obecne w części chodnika), ale piękny, nocny, „kościelny” róż.

Ryszkiewicz ten nastrojowy obraz, w którym nie do końca wiadomo, co wywołuje poruszenie, buduje na opozycji między tym, co w środku, a tym, co na zewnątrz. Malarz sięgał po taki „zabieg” niejednokrotnie, umiejętnie wywołując u patrzących chęć zajrzenia do środka. W tym przypadku zarówno tego małego (powóz) jak i dużego (kościół).





13

JÓZEF RAPACKI

1871-1929

Wieczór na Placu Teatralnym w Warszawie, 1893

olej/plótno, 62 x 103,5 cm

sygnowany i datowany p.d.: 'Józef Rapacki - 1893 r.'

estymacja:

30 000 - 60 000 PLN

6 600 - 14 000 EUR

POCHODZENIE:

dom aukcyjny Agra-Art, grudzień 2001

WYSTAWIANY:

Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie, 1899

LITERATURA:

Rapacki ucieleśniony. Wystawa prac Józefa Rapackiego. Obrazy, litografie, rysunki, fotografie, red. Renata Higersberger, Joanna Polok, Gustaw Puchała, Radziejowice 2010, s. 6, 13
Janina Wiercińska, Katalog prac wystawionych w Towarzystwie Zachęty Sztuk Pięknych w Warszawie w latach 1860-1914, Wrocław-Warszawa-Kraków 1969, s. 305
Sprawozdanie Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych w Królestwie Polskiem za rok 1899, Warszawa 1900, s. 33



Twórczość Józefa Rapackiego silnie naznaczona jest pierwiastkami impresjonizmu.



Ludzie, niczym senne widma, przesuwają się z wolna po pokrytej cienką warstwą śniegu powierzchni Placu Teatralnego w Warszawie. Oświetlona zaledwie w części sylweta gmachu niknie w mroku. Nad miastem zapadła noc. Zmierzający na przedstawienie tłum ucieka przed mroźnym wiatrem, by za moment schronić się w przytulnych murach teatru. Józef Rapacki niczym malarski inspicjent otwiera przed widzami kotarę, zza której wyłania się mistyczny wręcz, przepelniony tajemnicą świat tętniącej życiem metropolii, która wzbudza zaniepokojenie i intryguje zarazem.

Widok z 1893 to wczesna praca artysty. Na początku lat 90. XIX wieku Rapacki wraca z Monachium do Warszawy. Lata studiów ugruntowały pozycję twórcy i wyznaczyły ścieżkę jego artystycznego rozwoju.

Rodzime środowiska Warszawy i Krakowa dawały wówczas twórcom możliwość zapoznania się z innowacjami płynącymi z Zachodu. Wielu z nich uzupełniało skądinąd swoją edukację u źródeł, w Paryżu czy Monachium. W tym czasie zaobserwować można w malarstwie europejskim wzmożone zainteresowanie nokturnem, który urasta do rangi odrębnego podgatunku mającego swą genezę w pejzażu. Artyści stają się obserwatorami nocnego życia miast. Gdy zapada zmrok, wychodzą ze swych pracowni po to, by móc studiować ożywające na nowo metropolie. Już impresjoniści, jako stali bywalcy nocnych lokali, zaczęli uwieczniać chwile spędzane przez nich w blasku świec i przydrożnych latarni. Nietrudno odnaleźć kompozycje ukazujące przestrzeń ujętą w bardzo podobny, analogiczny wręcz sposób też nieco później, na początku lat 90. XIX stulecia.



Przypadkowy, wycinkowy kadr zaczerpnięty zostaje bezpośrednio ze sztuki impresjonizmu. Malarze odtwarzają zastygłą w ruchu przestrzeń. Nie jest ona wystudiowana ani też poddana idealizacji. Formy nie zostają ukazane w całości, a postacie ludzi wielokrotnie uchwycone są tylko fragmentarycznie. W ten właśnie sposób odtwarzał przestrzeń Aleksander Gierymski, malując przechodniów przed gmachem opery paryskiej czy Wincenty Trojanowski, kreując widok na Plac Maksymiliana w Monachium. Podobnie dzieje się u Józefa Pankiewicza, który patrzy na Rynek Starego Miasta w Warszawie jakby zza rogu jednej z kamienic.

Twórczość Józefa Rapackiego silnie naznaczona jest pierwiastkami impresjonizmu. W zimowym widoku na Plac Teatralny szczególnie uwidacznia się wpływ koncepcji wypracowanych przez

francuskich mistrzów. Postać mężczyzny znajdującego się najbliżej widza przedstawiona zostaje częściowo. Dolna krawędź obrazu, niczym kadr pochopnie wykonanej fotografii, zręcznie „odcina” partię jego ciała. Również budynek teatru potraktowany został nie dość że syntetycznie, to jeszcze ze znacznym zmniejszeniem jego monumentalnej struktury. Najistotniejsze stają się tutaj jednak zabiegi luministyczne, które Rapacki stosuje w swej kompozycji. Światło zdaje się pochodzić w zasadzie z dwóch źródeł. Pierwszym z nich jest warstwa białego puchu pokrywającego ulicę, który przez swoją barwę wytwarza delikatną, jasną poświatę. Całość dopełniają najintensywniejsze w tym zestawie światła ulicznych latarni rozblyskujące w oddali oraz lampy usytuowane tuż przy fasadzie teatralnego gmachu.

14

BERNARDO BELLOTTO zwany CANALETTO

1721-1780

"Prospekt placu bernardyńskiego w Warszawie"

(Plac Zamkowy z kolumną Zygmunta III w Warszawie), 1771

akwaforta/papier żeberkowy, 50 x 62,5 cm (odcisk płyty)

filigran: napis 'D & C BLAUW' / IV - tarcza z literami 'DCB'

estymacja:

25 000 - 40 000 PLN

5 600 - 9 000 EUR

LITERATURA:

Ewa Łomnicka-Żakowska, Grafika polska XVIII wieku. Rytownicy polscy i w Polsce działający, s. 33, nr kat. 8, s. 249 (il.)

por. Helena i Stefan Kozakiewiczowie, Bernardo Bellotto zwany Canaletto, Warszawa 1980, s. 58-59

Stefan Kozakiewicz, Bernardo Bellotto, London 1972, nr 405

por. Stefan Kozakiewicz, Canaletto, Warszawa 1953, s. 57

Alexandre de Vesme, Le peintre-graveur italien, Milano 1906, nr 35

STAN ZACHOWANIA:

Obiekt po konserwacji.

Oryginalny papier zdublowany na drugi papier.

Ślady zagięć i przetarć. Miejscowe wzmocnienia.

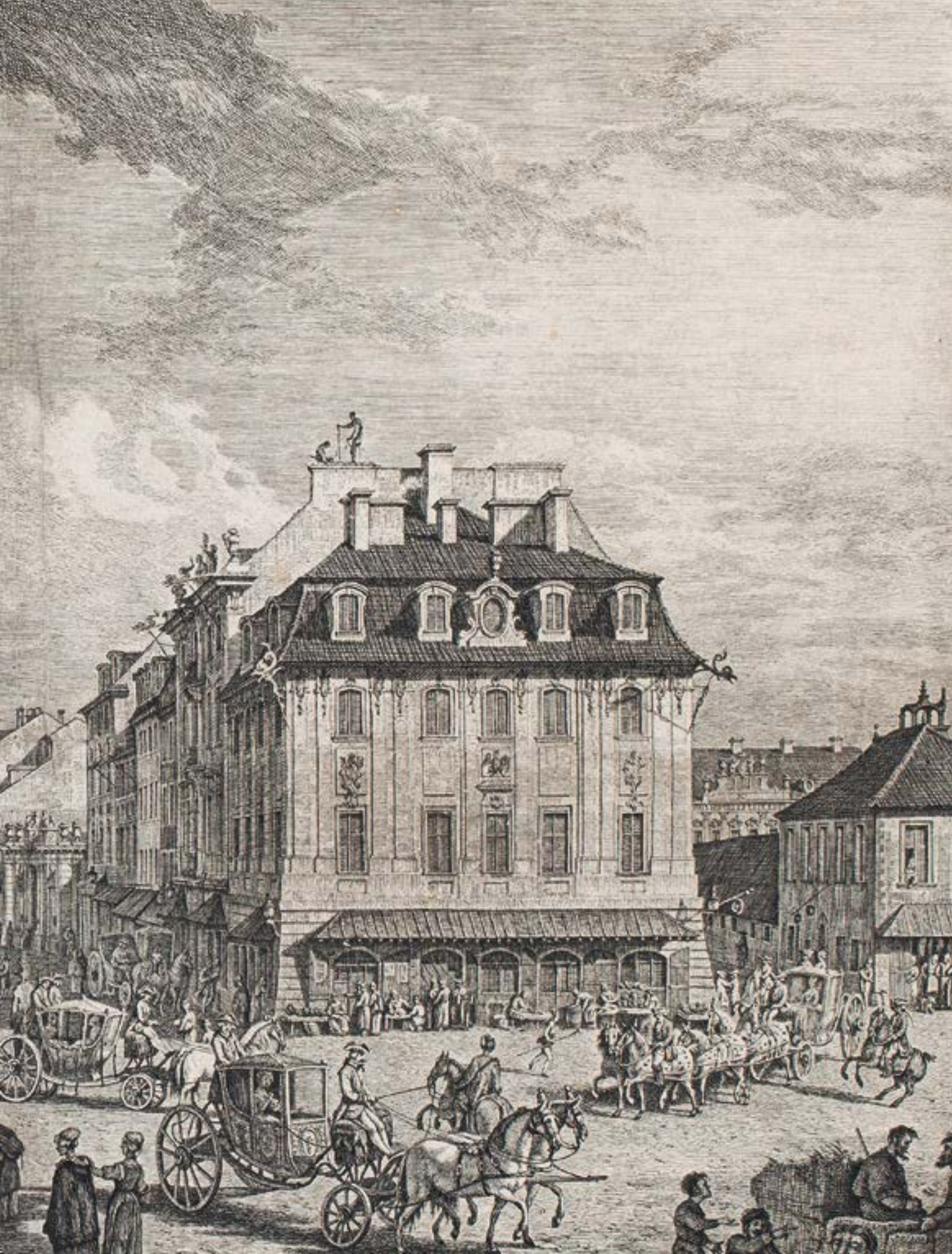


Bernardo Bellotto, malarz ostatniego polskiego króla Stanisława Augusta, uratował dla potomnych portretowane przez siebie miasto. Ten weducista, malarz Wenecji, Dreżna, a w końcu Warszawy, był ceniony za skrupulatność swoich płócien, które nie stawały się jednak nigdy bezduszne. Uważa się, że do zapisu wyglądu portretowanych miejsc, używał camera obscura.

Obrazy były w każdym razie na tyle sugestywne, że odbudowując Warszawę, oparto się na jego malarstwie jako na fotograficznie pewnym.

Ale Bellotto, w Polsce używający przydomku swojego wuja – Canaletto – był także cenionym grafikiem, autorem około 40 kompozycji w technice akwaforty. Większość z nich powstała w Dreźnie, jednak kilka również nad Wisłą. Te warszawskie należą do szczególnie poszukiwanych przez kolekcjonerów. Malarski pierwowzór (obecnie w zbiorach Zamku Królewskiego w Warszawie) namalował Bellotto w latach 1767-1768.

Obraz, a za nim rycina przedstawiają widok początkowego odcinka Krakowskiego Przedmieścia od strony dzisiejszego placu Zamkowego (który wówczas był w znacznej części zabudowany). Na lewo kolumna Zygmunta, wzniesiona w latach 1643-44 przez króla Władysława IV na cześć jego ojca, Zygmunta III. Po lewej stronie kościół i klasztor Bernardynek (rozebrane przed połową XIX wieku) i dalej kościół św. Anny; po prawej rząd kamienic mieszczańskich, przerwany bramą, wiodącą na dziedziniec Pałacu Małachowskich, zamknięty od strony przedniej okazała kamienica rokokowa kupca Johna. Obraz Bellotta był jedynym źródłem do rekonstrukcji po zniszczeniach ostatniej wojny tej przebudowywanej wielokrotnie kamienicy.







15 †

ALFONS KARNY

1901-1989

Portret Stefana Starzyńskiego

ceramika szklwiona, 45 x 33 x 34 cm

estymacja:

8 000 - 12 000 PLN

1 800 - 2 700 EUR

LITERATURA:

Alfons Karny: Galeria Portretów Wielkich Polaków,
red. Ryszard Saciuk, Małgorzata Wneta, Białystok 2018, s. 24, 60

Pierwotór rzeźby pochodzi z około 1935, prezentowany egzemplarz pochodzi z przełomu lat 60. i 70. XX w., kiedy to artysta eksperymentował ze swoimi dziełami i odlewał ponownie już wykonane prace w celu próbowania nowych technik artystycznych.

„Rzeźby swe budował solidnie, wytrwale, starannie opracowując zarówno konstrukcję całości, jak i finezyjnie wykańczając powierzchnie. Nie znajdziemy tu miejsc zamarkowanych, każdy fragment rzeźby jest ważny, każdy opracowany został zgodnie z charakterystycznymi wymogami tworzywa. Karny rozumiał tworzywo po mistrzowsku, często – by wypróbować jego opór – realizował jedno dzieło w kilku wersjach: w kamieniu, w metalu, w ceramice. Uprawiał rzeźbę portretową w sposób – w szlachetnym znaczeniu tego słowa – tradycyjny, tak jak zadania rzeźby rozumieli starożytni Rzymianie lub artyści włoskiego renesansu: stworzyć wizerunek człowieka, eliminując zeń wszystko, co przypadkowe, przemijające, dążąc do jedności formy rzeźbiarskiej i wyrazu. Rzeźba Karnego jest więc nieruchoma, monolityczna. Rzadko są to pełne figury. Najczęściej – głowy. Artysta daleki jest jednak od naturalizmu; zachowując realizm wizerunku, buduje go z iście architektonicznym wyczuciem statyki, nadaje mu uderzającą zwartość. Płaszczyzny, profile – wynikają konsekwentnie z kompozycji całości. Również i psychologia wynika tu z kształtu, nie została formie narzucona, dodana do niej w arbitralnym geście. Dzieje się tak, jakby charakter osoby portretowanej wydobywał się z wnętrza rzeźby, przypisany był konkretnej bryle kamienia, metalu. Artysta sam dobierał sobie modele, unikał narzucania ich z zewnątrz, pracy na zamówienie. Szukał głów, które zdolne były go zainteresować. Znajdował je wśród postaci historycznych, muzyków, aktorów, poetów, uczonych, ludzi różnych zawodów. Nie były to typowe, rodzajowe wizerunki: robotnika, myśliciela, dziewczęcia, lecz zawsze konkretne osoby, indywidualności. Tak powstała jego bogata galeria fizjonomii, charakterów”.

**ANDRZEJ OSEKA, KATALOG DO WYSTAWY ALFONSA KARNEGO
W GALERII PRZY OPERZE W TEATRZE WIELKIM, WARSZAWA 1991, nlb.**





16 †

KIEJSTUT BEREŻNICKI
1935

Bez tytułu

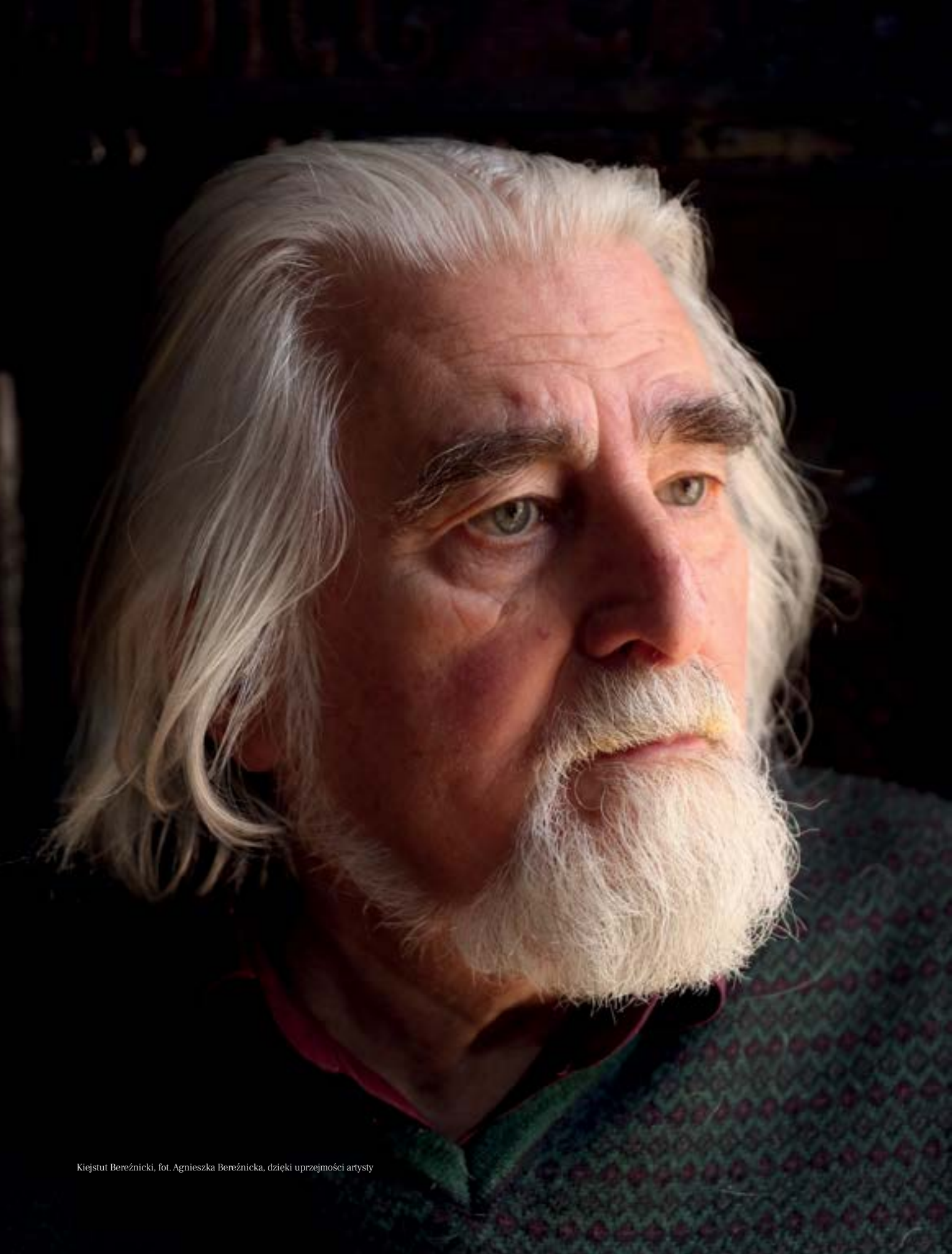
olej/ płótno, 70 x 84 cm
sygnowany p.d.: 'K. BEREŻNICKI'

estymacja:

8 000 - 12 000 PLN

1 800 - 2 700 EUR





Kiejstut Bereźnicki, fot. Agnieszka Bereźnicka, dzięki uprzejmości artysty



„Patrząc na obrazy Bereźnickiego, widzę w nich zaproszenie do medytacji. Ich rytm, ich wewnętrzna cisza, wreszcie nieustanne pogłębianie kilku zaledwie, ale niesłychanie ważnych motywów egzystencji, są jak powrót do źródeł”.

PAWEŁ HUELLE, KIEJSZTUT BEREŹNICKI: MALARSTWO I RYSUNEK,
PAŃSTWOWA GALERIA SZTUKI, Sopot 2001, s. nlb.

17 †

ALFRED LENICA

1899-1977

"Otwarte okno", 1968

olej/piótno, 130 x 97 cm

sygnowany p.d.: 'Lenica'

opisany, sygnowany i datowany na odwrociu:

'A. LENICA | 130 X 97 | WARSZAWA | 1968 | OTWARTE OKNO'

na krośnię malarzkim fragment nalepki wywozowej DESA FOREIGN TRADE ENTERPRISE

z opisem pracy

estymacja:

70 000 - 120 000 PLN

16 000 - 27 000 EUR

WYSTAWIANY:

Wystawa malarstwa Alfreda Lenicy, Centralne Biuro Wystaw Artystycznych Zachęta,

Warszawa, 6.03.-24.03.1974

LITERATURA:

Wystawa malarstwa Alfreda Lenicy, wystawa indywidualna,

Centralne Biuro Wystaw Artystycznych Zachęta, Warszawa 1974





Alfred Lenica, "Wiry wdrożone", 1966
fot. Desa Unicum

Alfred Lenica należał do grona najważniejszych i najoryginalniejszych twórców kształtujących oblicze polskiej awangardy po II wojnie światowej. W roli malarza zaczął spełniać się po 40. roku życia, rezygnując z pracy muzyka w operze i filharmonii. W jego niezwykle sensualnej, malarskiej twórczości krytycy tacy jak Marek Świca dostrzegali fakt, iż muzyka pozostawała niezwykle ważną częścią jego twórczości, zaś zjawisko synestezji powinno być uznane za istotny punkt odniesienia do postrzegania jego malarstwa.

Twórczość Lenicy ulegała zmianom na przestrzeni lat, a na jej kształt miały wpływ zarówno pasje artysty, jak i burzliwe losy kraju. W 1940 Lenica znalazł się



Alfred Lenica, "Trzymany w tajemnicy", 1964
fot. Desa Unicum

splýwać. Jednocześnie w okolicach 1948 zaczął malować w sposób, który sam określił „abstrakcyjnym surrealizmem”. Alfred Lenica przez wiele lat posługiwał się technikami takimi jak dekalkomania, kolaż charakterystyczny dla dadaistycznych twórców z Maxem Ernstem na czele. Jednocześnie realizował wiele prac utrzymanych w duchu wytycznych komunistycznego reżimu. Do początków dekady lat 60. dopracował i wykrystalizował swój dystyngowany styl opierający się na bogatej fakturze zasadzającej się na dynamicznym potraktowaniu faktury.

Najlepsze lata dojrzałej twórczości Lenicy przypadają na szczególny okres w historii Polski, kiedy to zarówno wyjazdy zagraniczne, jak i sama wymiana myśli

Abstrakcyjny surrealizm

W 1956 LENICA ZAMIESZKAŁ NA STAŁE W WARSZAWIE, GDZIE BYŁ CZYNNYM UCZESTNIKIEM DYSKUSJI I WSPÓLNYCH EKSPOZYCJI W GALERII KRZYWE KOŁO. WARSZAWSKI OKRES JEGO TWÓRCZOŚCI BYŁ NIEZWYKLE PŁODNY: INDYWIDUALNE PREZENTACJE PRAC ARTYSTY W ZACHĘCIE W 1958, A POTEM 1974 ZAPOCZĄTKOWAŁY CAŁĄ SERIĘ WYSTAW W INNYCH MIASTACH W POLSCE I ZA GRANICĄ. LENICA UTRZYMYWAŁ JEDNOCZEŚNIE STAŁY KONTAKT Z RODZIMĄ AWANGARDĄ ARTYSTYCZNĄ I WYSTAWIAŁ REGULARNIE Z GRUPĄ KRAKOWSKĄ.

w Krakowie, gdzie poznał malarza Jerzego Kujawskiego. To właśnie pod jego wpływem Lenica zainteresował się surrealizmem oraz automatyzmem. Odtąd brał intensywny udział w życiu artystycznym i do początku lat 50. XX w. eksperymentował z nową metodą malarską, ewoluując w kierunku informelu. Swoje obrazy tworzył poprzez nakładanie farby na płótno, które następnie stawał w pozycji poziomej, pozwalając kolorom swobodnie

artystycznej były do pewnego stopnia ograniczane ze względu na system polityczny. Mimo tego Lenica dostąpił wyjątkowego zaszczytu i otrzymał oficjalne zaproszenie do wykonania dzieła w siedzibie Organizacji Narodów Zjednoczonych w Genewie, gdzie jedną ze ścian zdobi malowidło „Trzy Żywioty” z 1959.



Alfred Lenica w pracowni, lata 70. XX w., źródło: Wikimedia Commons



DROGOWSKAZY

Pozwólcie, że wymienię kilka:

Komunizm – idea sprawiedliwości i wolności narodów.

Breton – manifesty sumienia, podświadomości, automatyzmu i snu.

Ernst wykręty – były dadaista, tajemnica + chwytły techniczne – collage, dekalkomanie, frottage inna Faktura, przypadek, biologia oraz botanika Fantastyczna.

Klee – skromny, ale potężny.

Picasso – piewca Farby pokonanych i zwycięzców – zwłaszcza okres Guerniki.

Matta – zagłębiany w morfologię, zaangażowany w dramatyczne konflikty świata współczesnego – Kuba, Chile.

Masson – automatyczny ruch ręki.

Duchamp – funkcjonalne automaty i retorty. Odkrywca nowych obszarów plastycznych. Jeszcze dusząca erotyka – „La Mariée mise à nu par ses célibataires, même”.

Polacy: Malczewski prekursor polskiego surrealizmu.

St.I. Witkiewicz i narkotyki.

Spychalski malujący naiwne surrealistyczne obrazki.

Kantor nonkonformista, mimoza zuchwała.

Kujawski świetny malarz jak Rimbaud uwikłany w piekło handlu mieszkaniami paryskimi. Rosenstein (Sandauer) poeto-malarka miłująca koty, psy i konie tylko katowane.

Owidzki profesor, encyklopedia unerwiona.

Jeszcze o Duchampie, który przeistoczył język Form (formalizm)

Malewicza, Kandynskiego, Mondriana i Stażewskiego w ruch przedmiotów.

ALFRED LENICA, 1974



18 †

JAN TARASIN

1926-2009

"Zapisy", 1989

olej/plótno, 100 x 80 cm

sygnowany i datowany p.d.: 'Jan Tarasin 89'

opisany na odwrociu: 'JAN TARASIN 89 | ZAPISY'

estymacja:

60 000 - 90 000 PLN

14 000 - 20 000 EUR

„Większość rysunków i zanotowanych pomysłów, które udało mi się zebrać, dotyczy bardzo bliskich sobie spraw. (...) Rysowanie ruchliwych, niekończących się układów o zmiennym rytmie i nasyceniu, ułożonych w monotonne szeregi, czasem zanikające lub zagęszczające się do granic zagubienia własnego rytmu, katastrofalnego układu zaniku, sprawia mi czysto zmysłową przyjemność, jaką daje np. malowanie pejzażu z natury lub wystukiwanie nieskomplikowanego rytmu na jakimś perkusyjnym instrumencie”.

JAN TARASIN



Prezentowana praca pochodzi z późnego okresu twórczości artysty – została namalowana już po przejściu Tarasina na emeryturę, kiedy definitywnie zakończył pracę pedagogiczną na warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych i mógł w pełni skupić się na autorskich działaniach. Właśnie w tym czasie powstawały jego najciekawsze kompozycje, będące wynikiem wielu lat badań i przemyśleń. „Sytuacje” to jedna z najbardziej znanych serii Jana Tarasina. Artysta od lat 60. głęboko zafascynowany strukturą obrazową znaku jako elementu komunikacji wizualnej, malował je w nierzeczywistych, zawieszonych przestrzeniach. Jego przedmioty były zawieszane w świetlistej mazi, nierzadko wspomaganej rygą równoległych linii. Znaki stały się, według słów samego artysty, „rzeczami na półkach”, a on sam nazywał się chętnie

stając się dryfującymi w przestrzeni kształtami. Te budujące kompozycje w prezentowanej pracy w części potraktowane zostały płasko, by być zrównoważonymi przez trójwymiarowe formy. Mimo że dzieła Tarasina w większości wydają się całkowicie płaskie, wykorzystanie kilku kolorów w sferze tła sprawia wrażenie obcowania w kilku różnych, przenikających się przestrzeniach. Obrazy Tarasina są bowiem oddzielnym uniwersum, które wytworzył artysta, przez lata konsekwentnie rozwijając swoją wizję. Jego świat zbudowany jest ze swoistych symboli, które zawsze porządkowane są właściwym mu zasadom kompozycji.

Koniec lat 90. przyniósł zmiany w sztuce Tarasina. U progu lat 90. artysta zaczął operować jeszcze bardziej zbliżony kadrem,

„(...) TARASIN (...) TRAKTOWAŁ MALOWANIE JAKO NARZĘDZIE POZNANIA I PORZĄDKOWANIA ŚWIATA. ŚWIAT - KTÓRY JAWIŁ MU SIĘ JAKO NIEUSTANNY RUCH I BAŁAGAN - PORZĄDKOWAŁ SWOIMI OBRAZAMI, WPROWADZAJĄC WEŃ WŁASNY MALARSKI RYGOR. ALE TO WŁAŚNIE W OWYM PIERWOTNYM BEZŁADZIE TKWI SIŁA, BAŁAGAN JEST PORZĄDKIEM TEGO ŚWIATA, NA CO TARASIN ŁATWO SIĘ GODZIŁ. FASCYNOWAŁY GO PRZEDMIOTY - W NICH WIDZIAŁ GŁÓWNĄ SKŁADOWĄ OTACZAJĄCEJ NAS RZECZYWISTOŚCI. ZARAZEM W JEGO OBRAZACH PRZEDMIOTY TE POJAWIAŁY SIĘ JAKO ZNAKI, A NIE KONKRETNE RZECZY. (...) TARASIN WIEDZIAŁ, ŻE NIE OPOWIE CAŁEJ HISTORII ŚWIATA, NIE TAKIE BYŁY ZRESZTĄ JEGO ZAMIARY, MÓWIŁ: 'TO TEMAT MNIE WYBRAŁ, A NIE JA TEMAT. (...) JEŚLI GO CZŁOWIEK PRZYJMIE, MNIEJ SIĘ SZAMOCZE, ZACZYNA SIĘ ZE SOBĄ ZGADZAĆ, NAWET WIDZI W TYM SATYSFAKCJĘ’”.


BOGUSŁAW DEPTUŁA, WSPOMNIENIE O JANIE TARASINIE, DOSTĘPNY NA: WWW.DWUTYGODNIK.COM

„buchalterem, który zapisuje wszystkie możliwe, niekończące się sytuacje”. Motywy w obrazach Tarasina są bardzo zróżnicowane: przypominają formy organiczne, piktogramy, litery, proste figury geometryczne, łuki, owale, kwadraty, krzyże, koła, kropki i kreski występujące w wielu kombinacjach. Złożone w obrębie jednej, organicznej i uporządkowanej struktury obrazu stają się znakiem rozpoznawczym artysty, jego „idée fixe”. Dla artysty malarstwo to ukazywanie ruchu sprzecznych sił, ciągłej zmienności, budowanie układów cząstek pozostających ze sobą w różnych związkach. Zanim Tarasin doszedł do formuły malarstwa jako przedstawiania systemu uporządkowanych w chaosie znaków, prowadził wieloletnie studia nad formami natury zapisywane w swoich „Zeszytach”. Jan Tarasin jako artysta w pełni rozwinął swój styl w latach 70. Wówczas tak chętnie malowane przezeń w martwych naturach przedmioty zaczęły ostatecznie przyjmować odrealnione formy,

przedstawiając niewielki fragment rzeczywistości. Ciągi znaków oraz kształtów stały większe, a na płótnach malarz przedstawił jedynie parę obiektów zamiast ich grup lub cyklów. Izabela Mizerska pisała o wspomnianym okresie twórczości artysty w następujący sposób: „Dopatrjuje się w detalu natury istoty całej rzeczywistości, gdyż, jak mówi (chętnie przywoływana przez niego) przekorna metafora: „Tyle samo jest świata w kurzu, co w bezmiarach kosmosu”. Przypadkowe jakby kadry płócien Tarasina chcą uchwycić świat wzajemnych powiązań gdzie (wedle ulubionego przez artystę wersu znanej polskiej poetki Wisławy Szymborskiej) 'zawiły jest i gesty haft okoliczności’” (Wisława Szymborska, cyt. za: Izabela Mizerska, Spotkanie z Tarasinem, Płock 2007, s. 24).



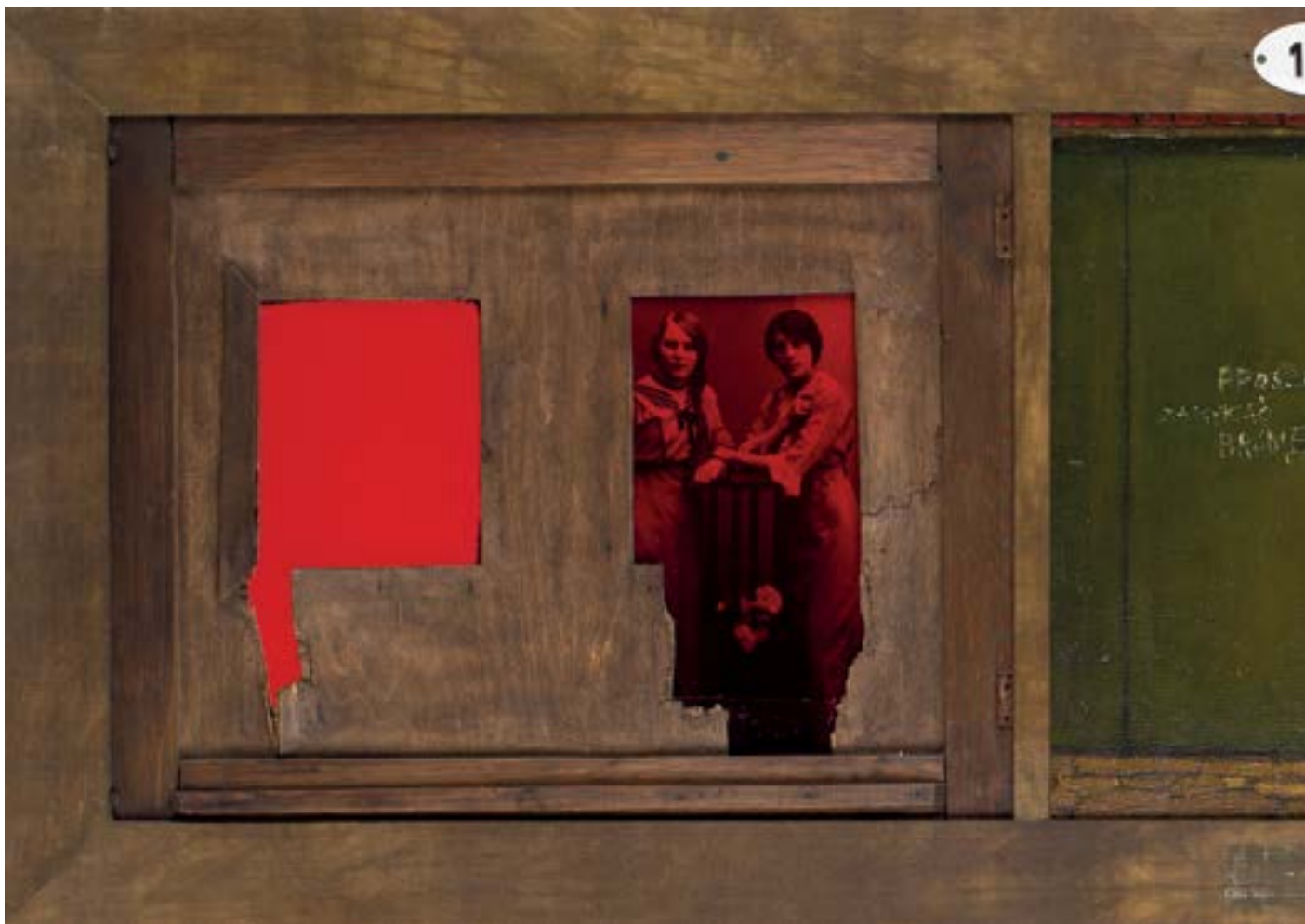
Jan Tarasin w pracowni, 2007, fot. Marek Pietkiewicz



„Nasz nowoczesny świat to baza danych: nazw, analiz, szufladek, wśród których bezpiecznie funkcjonujemy. Określony, sklasyfikowany, a jednak niezrozumiały, niepokojący. Śpieszymy znaną, ale nieoswojoną ruchliwą ulicą chaosu. I nagle nieśpiesznym, pewnym ruchem artysta otwiera nam podwoje swojego świata. Wyciszonego, ale przesyconego wewnętrznym żarem zachwyty u zgody na to, co jest. Odkrywa, że to, co różne, jest jednym”.

IZABELA MIZERSKA





19†

JACEK RYKAŁA

1950

"**Proszę zamykać drzwi**", 1993

olej, kolaż/plótno, 51 x 145 cm

sygnowany i datowany na odwrociu (dwukrotnie): 'Jacek Rykała 93'

opisany na krośnie malarskim: "PROSZĘ ZAMYKAĆ DRZWI" | 1993 | Dom ciotek 2 |
oil + collage 51 x 145 cm' oraz 'Please, close the door | Aunt's house 2'

estymacja:

8 000 - 12 000 PLN

1 800 - 2 700 EUR



Jacek Rykała to malarz, poeta i dramaturg oraz profesor katowickiej Akademii Sztuk Pięknych tworzący wielowarstwowe obrazy odwołujące się do pamięci, aby za jej pomocą ocalić to, co łatwo ulega zapomnieniu. Artysta w sposób topograficzny stara się przywołać i wykreować znaczące elementy przestrzeni i czasu. Nie traktuje ich przy tym w sposób oczywisty, ale kontempluje i celebrytuje, odwołując się do „ducha” miejsca. Sztuka Jacka Rykały przeniknięta jest specyfiką Śląska i tożsamością Zagłębia. Wynikająca z niej „mitografia” tej przestrzeni stała się tematem, który artysta rozwijał przed trzy dekady. W jego malarstwie widoczna jest fascynacja poszczególnymi sytuacjami egzystencjalnymi, którą artysta chłonie w pełnej otwartości na ludzki los. Jego werystyczne prace mogą kojarzyć się z wczesną prozą Bohumila Hrabala. Twórczość Jacka Rykały to detaliczny świat, w którym nasycone żółcią światło jest pewnego rodzaju kontrapunktem kompozycyjnym, symbolicznym, złoto-rdzawym nośnikiem sensu. Uświęca zapomniane podwórka i murszejące tynki, unaoczniając melancholijną nieobecność człowieka. Widzimy relację ze światem poszukującą zbliżenia do przeszłości, tęsknotę za tym, co wydziedziczone. Artysta przenika enklawy przeszłości, które trwają pomimo upływu czasu oraz zachwyca się magią opuszczonych zaułków. Bezczasowo zawieszono, w równej mierze realne, co fantastyczne, współczesne, ale odwołujące się do przeszłości. Jacek Rykała maluje relikwiarze czasu minionego – wydobywając z zapomnienia, ratuje je od przeminięcia i tworzy nowy wymiar, gdzie mogą trwać w swej niejednoznaczności.



14

ПРОСЬБА
РАСПРОСЯ
БРАМЕ!



20 †

JERZY MIERZEJEWSKI

1917-2012

"Oliwki"

olej/ płótno, 140 x 81 cm

sygnowany p.d.: 'Jerzy Mierzejewski'

opisany na krośnię malarskim: 'JERZY MIERZEJEWSKI | 140x81 | OLIWKI'

na odwrociu nalepka Muzeum Narodowego w Warszawie

estymacja:


26 000 - 40 000 PLN

5 800 - 8 800 EUR

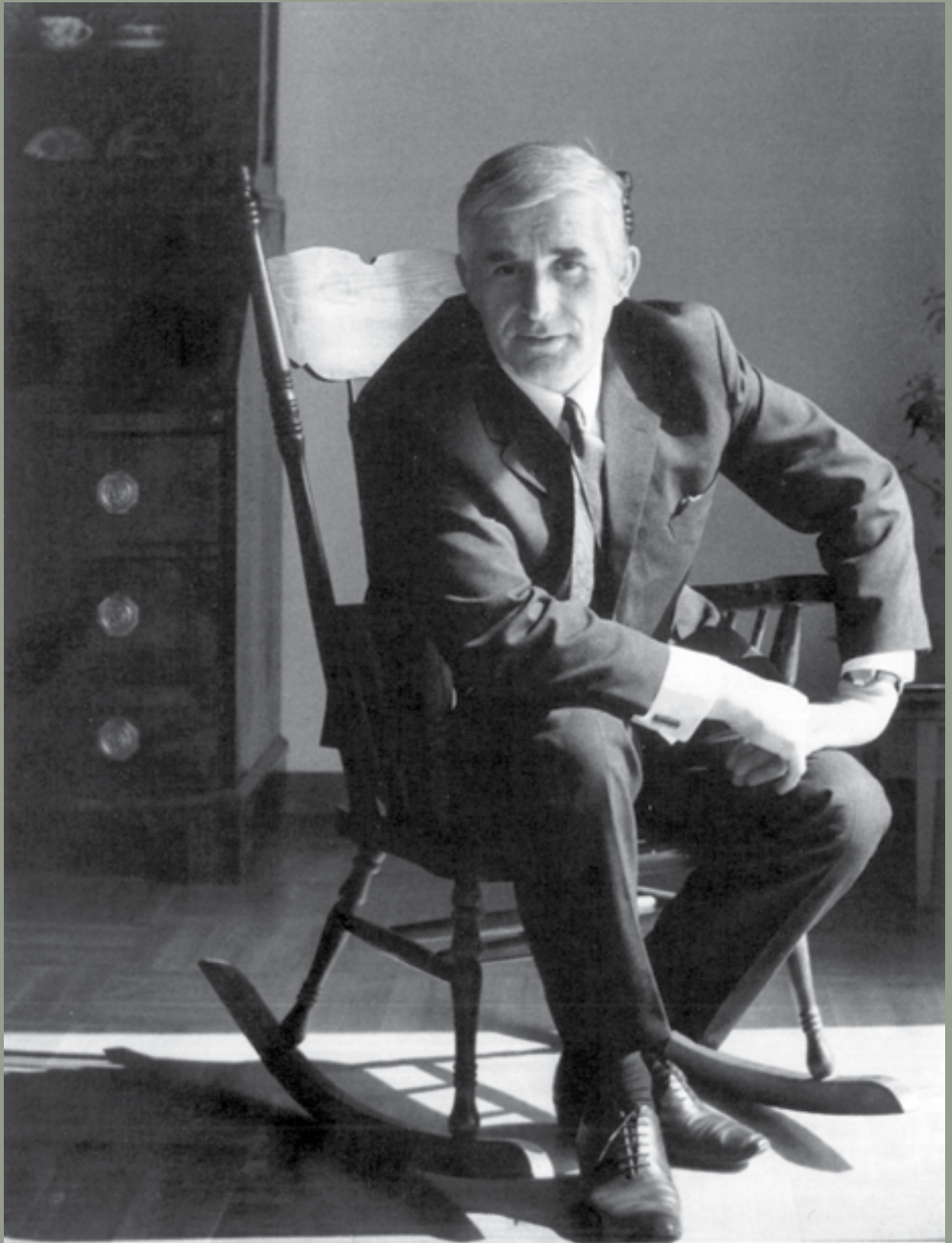
„Malarstwo totalne, o którym mówię, wynika z tego, że tknię głęboko w rysunku jako nadrzędnej strukturze. A sens malarstwa polega na tym, żeby przy pomocy tego, co człowiek widzi, dojść do tego, co niewidzialne – co jest rzeczywistym motorem rzeczy i faktów”.

**MACIEJ MAZUREK, JESTEM MALARZEM PRZEDMIOTOWYM.
ROZMOWA Z PROFESOREM JERZYM MIERZEJEWSKIM, [W:] JERZY
MIERZEJEWSKI, RED. MACIEJ MAZUREK, WARSZAWA 2008
(ZESZYTY AKADEMICKIE, Z.1), s. 14**





Wyważone, pełne skupienia, miękko prowadzone formy czynią pejzaże Jerzego Mierzejewskiego niezwykle harmonijnymi. Wysmakowana tonacja kolorystyczna wprowadza w bezludny, nostalgiczny świat zgeometryzowanej przyrody. Łagodnie modelowany kształt góry na horyzoncie w obrazie „Oliwki” zdradza fascynację artysty twórczością Cézanne’a. Łagodne zielenie, zestawienia błękitów rozświetlone odcieniami żółci, tworzą krajobraz skonstruowany za pomocą najbardziej niezbędnych środków. Tajemniczo i nienarzucająco, delikatny skos gaju oliwnego zaprasza do podążenia w głąb przestawionego świata nasyconego ciszą i uważnością. Artysta znajdował upodobanie w tym, co monumentalne, geometryczne, surowe i stłumione. Zawężone środki wyrazu miały podkreślać atmosferę samotności emanującą ze wszystkich prac malarza. Zafascynowany prostotą twórczości Fra Angelico czy Jeana Auguste Dominique’a Ingres’a poszukiwał doskonale uchwyconej chwili zastygłej w niczym niezmażonej idealnej ciszy momentu.



Jerzy Mierzejewski, fot. Zofia Nasierowska

Jerzy Mierzejewski

21 †

JERZY MIERZEJEWSKI

1917-2012

"**Drzewo**", 1993

olej/plótno, 110 x 153 cm

sygnowany i datowany p.d.: 'Jerzy Mierzejewski 1993'

opisany na krośnię u góry na odwrocie:

'JERZY MIERZEJEWSKI - "DRZEWO" - 110x153 - 1993'

pieczętka artysty na białym

estymacja:

26 000 - 40 000 PLN

5 800 - 8 800 EUR

WYSTAWIANY:

Jacek Mierzejewski, Andrzej Mierzejewski, Jerzy Mierzejewski, Muzeum Narodowe w Warszawie, 2004

LITERATURA:

Jacek Mierzejewski, Andrzej Mierzejewski, Jerzy Mierzejewski, katalog wystawy,

red. Ewa Zdonkiewicz, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 2004, s. 103

Irena Jakimowicz, Jerzy Mierzejewski, Warszawa 1996, s. 75

Jerzy Mierzejewski pochodził z wielopokoleniowej rodziny artystycznej. Jego ojciec, Jacek Mierzejewski, należał do grona przedwojennych malarzy związanych z grupą Formistów Polskich. W latach 1937-39 studiował w Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie, w pracowni profesora Mieczysława Kotarbińskiego. Dyplom uzyskał w 1956. W latach 1944-46 uczestniczył w organizacji i pierwszych wystawach Związku Polskich Artystów Plastyków, w latach 1954-60 był prezesem sekcji malarskiej Związku w Warszawie. Związany był również z Wyższą Szkołą Teatralną i Filmową w Łodzi, gdzie pełnił funkcję dziekana Wydziału Operatorskiego, Wydziału Reżyserii, a także prorektora. W 1976 został mianowany


profesorem nadzwyczajnym, a w 1990 profesorem zwyczajnym. Przez długi czas przebywał za granicą, wiele wystawiał w Stanach Zjednoczonych, Holandii, Belgii, Niemczech, między innymi na wystawie „The Selective Eye” w Grown Tower Gallery w Los Angeles (1970), gdzie obok jego prac eksponowane były dzieła Picassa, Marca Chagalla, Georges'a Braque'a. Pod koniec lat 80. artysta powrócił na stałe do Polski. W 2004 w Muzeum Narodowym w Warszawie odbyła się obszerna wystawa Mierzejewskich – Jerzego, jego brata, Andrzeja oraz ich ojca, Jacka. W 2006 Jerzy Mierzejewski otrzymał tytuł Doktora Honoris Causa PWSFTviT w Łodzi.





Jerzy Mierzejewski w pracowni. fot. Krzysztof Heyke





„Malarstwo w swoim najgłębszym planie to walka z czasem za pomocą dwuwymiarowej przestrzeni płótna. Co innego robił ten pierwszy malarski geniusz z Lascaux? Zaklinał stado, żeby nie przeminęło, najprawdopodobniej, żeby zawsze było w pobliżu, aby jego bliscy mieli zawsze co jeść. I jak on to zrobił! To przecież takie oczywiste, ta istota sztuki. A ja co robię? Zatrzymuję czas, aby przechytrzyć śmierć. Wykorzystuję małe kłamstwa, aby budować wielką prawdę. To kolejna uniwersalna zasada sztuki”.

MACIEJ MAZUREK, JESTEM MALARZEM PRZEDMIOTOWYM. ROZMOWA Z PROFESOREM JERZYM MIERZEJEWSKIM, [W:] JERZY MIERZEJEWSKI, RED. MACIEJ MAZUREK, WARSZAWA 2008 (ZESZYTY AKADEMICKIE, Z.1), s. 15



22 †

MICHAŁ ZABOROWSKI

1960

Widok na Warszawę

olej/plótno, 150 x 180 cm

sygnowany p.d.: 'M. Zaborowski'

estymacja:

20 000 - 40 000 PLN

4 500- 8 800 EUR

„Obraz powstaje z mieszaniny ducha
modela, sytuacji, w jakiej jest uchwycony oraz światła.
Artysta jest rodzajem medium przetwarzającym te elementy
i kreującym absolutnie nową rzeczywistość”.

MICHAŁ ZABOROWSKI W ROZMOWIE Z KAMĄ ZBORALSKĄ,
„MICHAŁ ZABOROWSKI”, WARSZAWA 2016, s. 26







23 †

RYSZARD PASIKOWSKI

1952

Gobelin, z cyklu 'Organy'

węlna, 105 x 95 cm

sygnowany i opisany na naszywce autorskiej na odwrociu:

'GOBELIN | rozm. [nieczytelnie] | z cyklu "ORGANY" | RYSZARD PASIKOWSKI | [adres]'

estymacja:

8 000 - 12 000 PLN

1 800 - 2 700 EUR

„To co początkowo wydawało się jedną z wielu prób zgłębienia tajemnic, ukrytych na granicy światła i cienia, kolejnymi wariacjami z różnorodną materią, okazało się być zapisem idee fixe, fascynacją na, być może, całe życie. Wyniesione z dzieciństwa zainteresowanie organami, ich architekturą i możliwościami owocuje po latach kompozycjami, przywodzącymi na myśl z jednej strony szkice urbanistów – z drugiej zaś zapis nutowy”.

AGNIESZKA PANECKA



24 †

RYSZARD PASIKOWSKI

1952

Gobelin, z cyklu 'Organy'

welna, 118 x 89 cm

sygnowany i opisany na naszywce autorskiej na odwrociu:

'Ryszard & Danuta | PASIKOWSKI | roz. 89 cm x 118 cm'

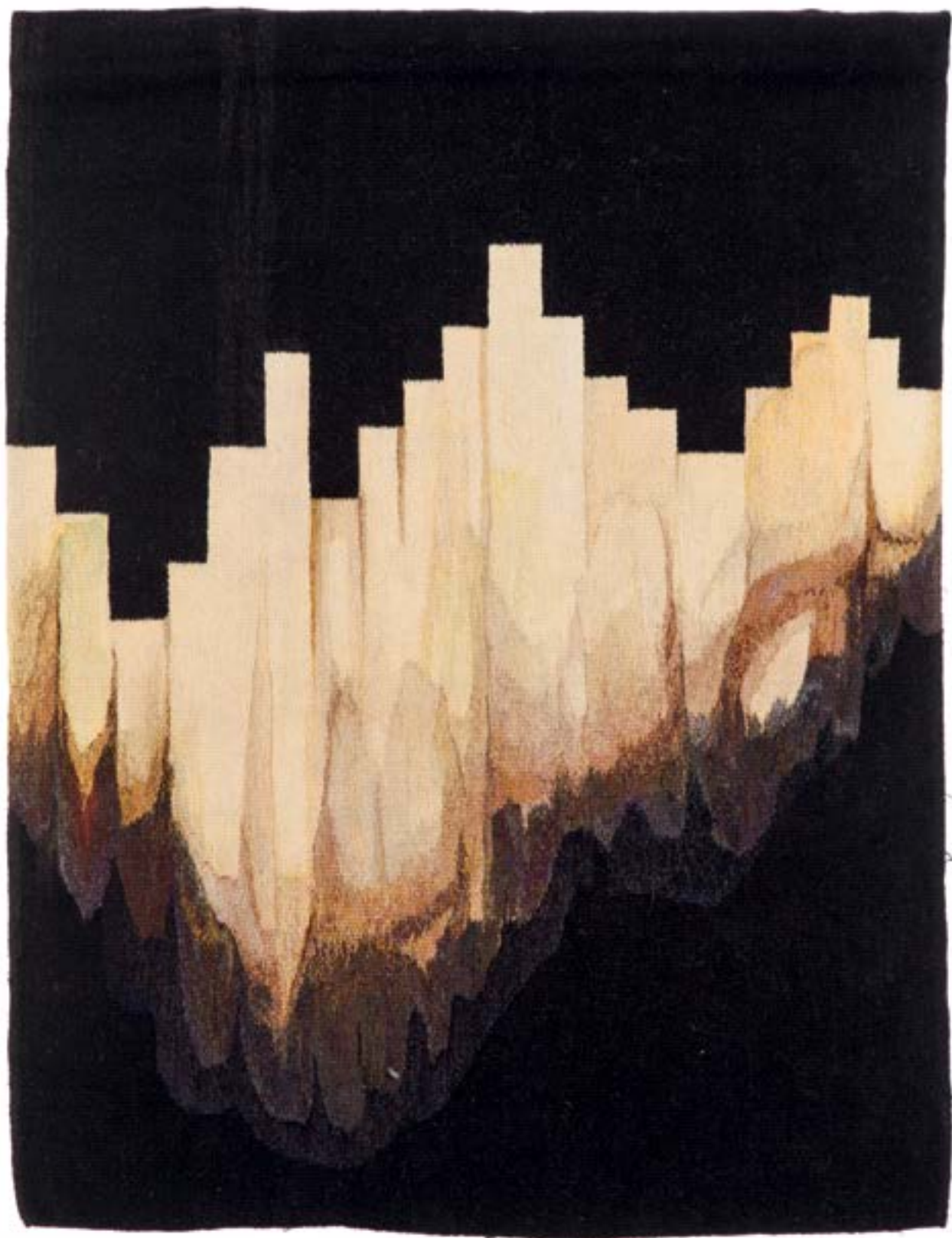
estymacja:

6 000 - 10 000 PLN

1 400 - 2 200 EUR

Tkaniny Ryszarda Pasikowskiego znacząco różnią się od realizacji malarskich artysty, chociaż podobnie jak one są minimalistyczne i oszczędne w formie. Obrazy artysty wydają się być skromne i liryczne, podczas gdy gobeliny, niezależnie od ich formatu, są mocne zarówno w kolorze jak i wyrazie. Twórczość tkacka zdaje się być podyktowana innego rodzaju przeżyciem. Spotykamy w nich te same układy prostych elementów, urozmaiconych malarską ekspresją o kontrastowej kolorystyce z dominantą czerni. Kolorystyka prezentowanych gobelinów przechodzi od najgłębszej, pełnej czerni do jasnych niuansów bieli oraz żółci. Pasikowski współpracuje z żoną Danutą, która tka idee męża w format gobelinów. Najważniejszym dla Pasikowskiego jest przeżycie muzyczne, a dźwięki i tonacja wibrują są we wszystkich kompozycjach artysty. „Ja nazywam to muzyką organową” – przyznaje sam Pasikowski.

Ryszard Pasikowski urodził się w 1952 roku w Parczewie. Edukację artystyczną odbył na Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie w latach 1972-77 na wydziale malarstwa w pracowni prof. Jacka Sienickiego oraz tkaniny prof. Zbigniewa Gostomskiego.



25

SEKRETARZYK W STYLU PRZEJŚCIOWYM

około 1770

konstrukcja z drewna dębowego, fornir, marmurowy blat, uchwyty, okucia i kluczynki z brązu, zamki stalowe, wpuszczane, 131,5 x 78 x 39 cm
pod marmurowym blatem wybita sygnatura ebenisty: 'G. CAHIT'

Sekretarzyk wsparty na czterech esowatych nóżkach. W dolnej części dwudrzwiowa szafka z półką wewnątrz. Powyżej odkładany pulpit, wewnątrz wyłożony skórą barwioną na zieloną, obramioną złożonym ornamentem w formie meandra. Lico pulpitu dekorowane intarsją z motywem instrumentów muzycznych, nut i wstążki. W środku za pulpitem znajdują się cztery szufladki i cztery półeczki. W górnej części sekretarzyka – szuflada. Frontowe naroża zaokrąglone. Brązy z motywami klasycystycznymi. Mebel zwieńczony blatem z białego marmuru. Lico i boki dekorowane intarsją z różnych gatunków drewna egzotycznego.

estymacja:

30 000 - 50 000 PLN

6 600 - 11 000 EUR









26

SEKRETERA BAROKOWA

2 poł. XVIII w.

konstrukcja z drewna sosnowego, okleina orzechowa, uchwyty i kluczyнки z brązu, zamek i zawiasy stalowe, 225 x 122 x 67 cm

estymacja:

30 000 - 50 000 PLN

6 600 - 11 000 EUR



W podstawie sekretery 3-szufladowa komoda z falistym frontem, wsparta na czterech nogach w formie spłaszczonych kul. W części środkowej odkładany pulpit, wewnątrz którego znajdują się cztery szufladki i półeczka z dziewięcioma przegródkami. Nastawa w formie dwudrzwiowej szafki, zwieńczonej półkolistym gzymsem, wewnątrz szafki dwie półki i wnęka flankowana sześcioma szufladkami. Sekretera dekorowana na drzwiczkach i licu pulpitu intarsją w formie medalionów z postaciami kobiet.





27

SEKRETERA BAROKOWA

około poł. XVIII w.

konstrukcja sosnowa, fornir i intarsje z drewna orzechowego, uchwyty i kluczynki z mosiądzu, zamki i zawiasy stalowe, 206 x 132 x 68 cm

Sekretera wsparta na czterech nogach w formie spłaszczonych kul. Podstawę jej stanowi 3-szufladowa komoda o falistym froncie. W części środkowej znajduje się sekretarzyk z odkładanym pulpitem, flankowany dwoma szufladkami. Od wewnątrz pulpit wyściełany zielonym sukniem. W środku nad pulpitem cztery szufladki i dwie półeczki. W centralnej części nastawy znajduje się jednodrzwiowa szafka umieszczona nad szufladą i flankowaną czterema szufladami. Zwieńczenie szafki w postaci falistego gzymsu. W górnej części dwie małe szufladki, zwieńczone przełamany, wolutowym gzymsem. W szafce znajduje się jedna półka, za tylną, ruchomą ścianką umieszczono skrytkę na trzy szufladki. Sekretera dekorowana intarsjowanymi taśmami i motywami rokokowymi.

estymacja:

40 000 - 60 000 PLN

8 800 - 13 500 EUR









28

SZAFKA JEDNODRZWIOWA W TYPIE BOULLE'A

4 ćw. XIX w.

drewno barwione na czarno, okucia i listwy z brązu złotanego, blat z czarnego marmuru,
114,5 x 110 x 50 cm

Szafka jednodrzwiowa, wewnątrz dwie półki, dekorowana markieterią.

estymacja:

15 000 - 20 000 PLN

3 300 - 4 400 EUR



Inkrustacja stanowi jedną z technik zdobniczych, znanych już w starożytności, stosowana była również w średniowieczu, najbardziej rozpowszechniła się w okresie renesansu. Największy rozkwit tej metody dekoracyjnej jest datowany na XVII i XVIII wiek we Francji. Była jedną z technik szeroko stosowanych w meblarstwie. Za jej pomocą zdobiono sekretery, szafy, stoły, skrzynie. Polega na wykonywaniu zagłębień w podłożu i umieszczaniu w nich odpowiednio przyciętych fragmentów, wykonanych z różnego rodzaju materiałów. Poszczególne elementy przykleja się do podłoża, czasami wzmacnia gwoździami i kołkami. Gotowa powierzchnia wzoru jest starannie wyrównywana, a następnie zabezpieczana politurą lub lakierem. Obok złota, srebra, emalii, kości słoniowej, kamieni szlachetnych czy masy perłowej do tworzenia inkrustacji używano mosiądzu, miedzi i innych metali. Zdobienia najczęściej tworzyły wzór ornamentalny lub przedstawienie figuralne. Jedną z odmian inkrustacji, w której stosowany jest mosiądz jest markieteria. Rozwinęli ją głównie ebeniści francuscy – Jean Macé, Pierre Golle oraz najslawniejszy twórca tej techniki André Charles Boulle.







29

**SZAFKA JEDNODRZWIOWA
W TYPIE BOULLE'A**

4 ćw. XIX w.

drewno barwione na czarno, okucia i listwy z brązu złożonego,
blat z białego marmuru, 105,5 x 85,5 x 42,5 cm

Szafka jednodrzwiowa, wewnątrz jedna półka, dekorowana markieterią.

estymacja:

18 000 - 24 000 PLN

4 000 - 5 300 EUR



Styl Boulle'a

André Charles Boulle przyszedł na świat w Paryżu w 1642. W arkanie zawodu ebenisty wprowadzał go jego ojciec – Jean Bolt. Meblarstwa uczył się również w opactwie Sainte-Geneviève, gdzie projektował meble i doskonalił technikę markieterii. Studiował również malarstwo i rzeźbę na Akademii Sztuk Pięknych w Paryżu. Boulle całkowicie poświęcił się meblarstwu artystycznemu, w którym zasłynął jako mistrz ebenista i twórca projektów nowych modeli meblowych. Markieteria była techniką zdobniczą opanowaną przez niego do perfekcji, udoskonalił ją pod względem technicznym i zdobył dzięki niej ogromną sławę. W swoich projektach stosował dwa rodzaje dekoracji. We wczesnym okresie twórczości, inspirował się pierwowzorami florenckimi, chętnie wykorzystywał wtedy motywy wazonów z kwiatami. Drugi sposób zdobienia wprowadził około 1680, posługiwał się w nim splecionymi, taśmowymi, symetrycznymi motywami floralnymi. Boulle chętnie używał drewna różnokolorowych drzew egzotycznych, szylkretu, miedzi, cyny, kości słoniowej, rogu, srebra i miedzi. Był twórcą techniki wykładania, która uczyniła go sławnym i była naśladowana w czasie całego XVIII i początku kolejnego stulecia. Nowatorstwo tej techniki polegało na zastosowaniu dwu płytek różnych materiałów o tej samej grubości, np. szylkretu i metalu, nałożonych na siebie i wyciętych razem w jeden wzór dekoracyjny i umieszczonych na meblu na przemian. Motyw metalowy na szylkretowym tle i odwrotnie. André Charles Boulle uzyskał nominację na pierwszob architekta, malarza, rzeźbiarza, rytownika, cyzelatora i wykonawcę markieterii na dworze króla Ludwika XIV. Pracował dla Wersalu i monarchii francuskiej oraz szlachty i dworów europejskich. Zmarł w 1732. Styl stworzony przez Boulle'a powszechnie podziwiany i poszukiwany, zyskał wielu naśladowców, głównie we Francji. W XVIII wieku w czasach panowania Ludwika XV, w następnym stuleciu za Napoleona III. Innymi krajami, gdzie chętnie tworzono imitacje tego stylu były Włochy i Anglia.





30

ZEGAR W TYPIE BOULLE'A

koniec XIX w.

drewno, mosiądz, 108 x 62 x 25 cm

Podstawa wieloboczna umieszczona na czterech nogach. Zegar wsparty na czterech figurach leżących koni z brązu, zwieńczony postacią Ateny. Całość obudowy pokryta markieterią, naśladującą szylkret. Tarczę osłaniają oszklone drzwiczki w mosiężnej ramce, dekorowane plastycznym przedstawieniem Apolla na rydwanie, zaprzężonym w dwa konie. Tarcza okrągła mosiężna z dwoma otworami do nakręcania chodu i bicia, cyfry godzinowe rzymskie na białej emalii, wskazówki stalowe. Zegar bije godziny i półgodziny. Mechanizm z wychwytem kotwicznym, napędem sprężynowym typu paryskiego. W załączeniu kluczyk i wahadło.

estymacja:

18 000 - 26 000 PLN

4 000 - 5 800 EUR







31

ZEGAR PODŁOGOWY

koniec XVII w.

drewno, metal, mosiądz, 246 x 50 x 28 cm
sygnowany na tarczy: 'Will Smith London'

Szafka drewniana dekorowana intarsją o motywach kwiatowych. Mechanizm zegara umieszczony w górnej części szafki, flankowanej spiralnymi kolumnkami, zwieńczonej półkolistym gzymsem.

W ściankach bocznych ażurowe otwory. Tarcza prostokątna zwieńczona półkuliście. Cyfry godzinowe rzymskie i minutowe arabskie znajdują się na srebrzonym okręgu z sekundnikiem i sygnaturą zegarmistrza, w małym okienku poniżej - datownik.

W górnej części tarczy mechanizm ze wskazówką do włączania i wyłączenia bicia zegara, w części środkowej dwa otwory do nakręcania chodu i bicia. Kornery tarczy z ażurową, złożoną dekoracją mosiężną. Wskazówki stalowe oksydowane.

Mechanizm z wychwytem kotwicznym, naciągiem obciążnikowym i wahadłowym regulatorem chodu. Zegar wybija godziny i półgodziny na jednym dzwonku.

W załączeniu kluczyk, wahadło i ciężarki.

estymacja:

16 000 - 24 000 PLN

3 600 - 5 300 EUR







32

**ZESTAW CZTERECH ZYDLI EKLEKTYCZNYCH
W TYPIE RENESANSOWYM**

około poł. XX w.

drewno barwione na ciemny brąz, wymiary: 112 x 32,5 x 43 cm oraz 110 x 31 x 43 cm
Dekoracja snycerska o motywach fantastycznych.

estymacja:

8 000 - 14 000 PLN

1 800 - 3 100 EUR



ART OUTLET

SZTUKA WSPÓŁCZESNA

AUKCJA 2 LIPCA 2020, 19:00

TERESA TYSZKIEWICZ
Bez tytułu, 1985



MIEJSCE AUKCJI I WYSTAWY
Dom Aukcyjny Desa Unicum, ul. Piękna 1A, Warszawa

WYSTAWA OBIEKTÓW
19 czerwca – 2 lipca 2020

ART OUTLET

SZTUKA DAWNA

AUKCJA 30 CZERWCA 2020, 19:00

JACEK MALCZEWSKI
„Ellenai”, 1911



MIEJSCE AUKCJI I WYSTAWY
Dom Aukcyjny Desa Unicum, ul. Piękna 1A, Warszawa

WYSTAWA OBIEKTÓW
20 - 30 czerwca 2020

SZTUKA WSPÓŁCZESNA

PRACE NA PAPIERZE

AUKCJA 10 WRZEŚNIA 2020, 19:00

JÓZEF HAŁAS
„Góra podwójna”, 1965



MIEJSCE AUKCJI I WYSTAWY

Dom Aukcyjny Desa Unicum, ul. Piękna 1A, Warszawa

WYSTAWA OBIEKTÓW

1 – 10 września 2020

SZTUKA WSPÓŁCZESNA

KLASYCY AWANGARDY PO 1945

AUKCJA 1 PAŹDZIERNIKA 2020, 19:00

JAN LEBENSTEIN

„Figura nr 116”, 1961



MIEJSCE AUKCJI I WYSTAWY
Dom Aukcyjny Desa Unicum, ul. Piękna 1A, Warszawa

WYSTAWA OBIEKTÓW
21 września - 1 października 2020

SZTUKA DAWNA

PRACE NA PAPIERZE

AUKCJA 17 WRZEŚNIA 2020, 19:00

STANISŁAW WYSPIAŃSKI
„Portret Zygmunta Badowskiego”, 1898



MIEJSCE AUKCJI I WYSTAWY
Dom Aukcyjny Desa Unicum, ul. Piękna 1A, Warszawa

WYSTAWA OBIEKTÓW
7 – 17 września 2020

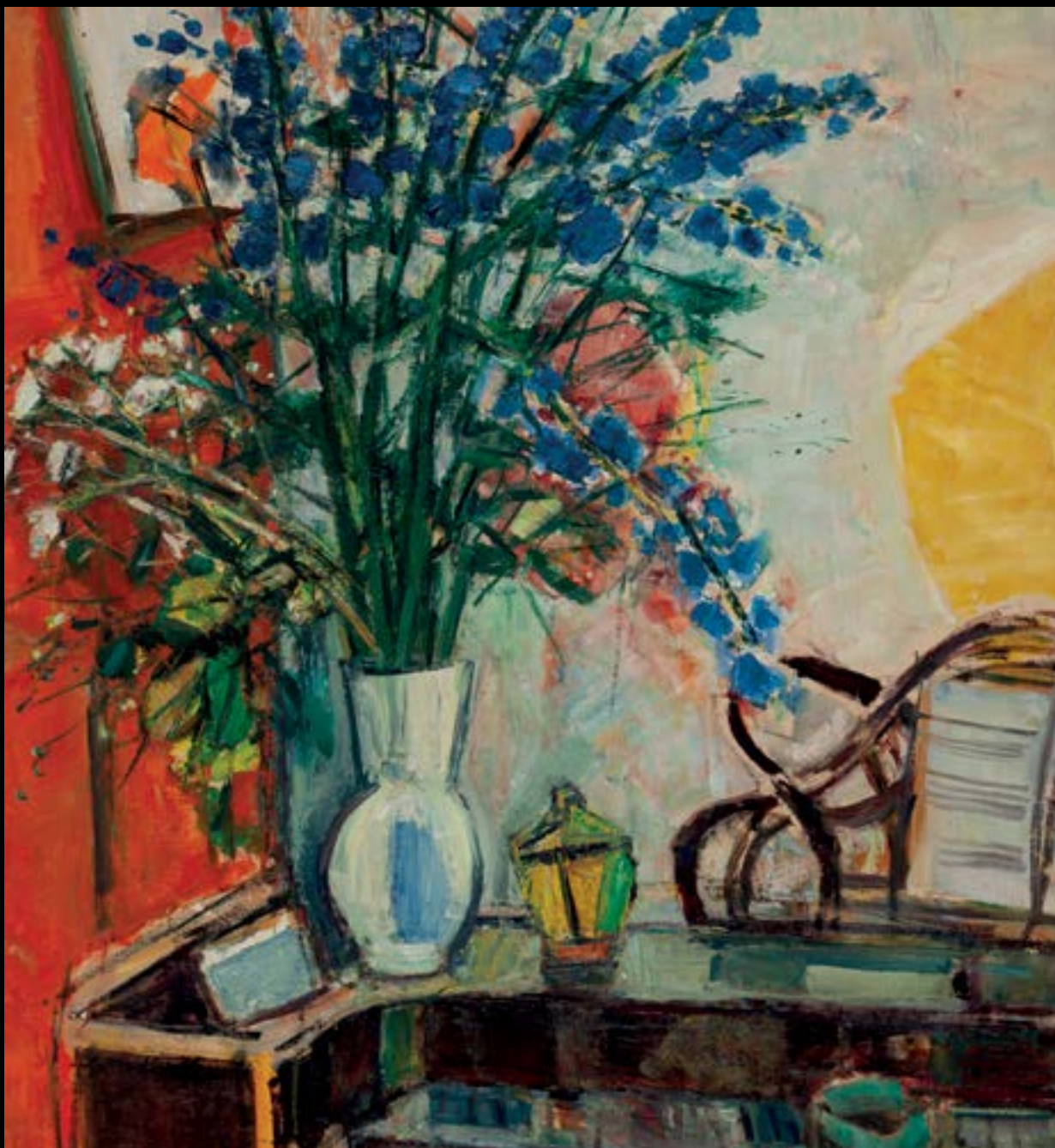
SZTUKA DAWNA

XIX W., MODERNIZM, MIĘDZYWOJNIE

AUKCJA 22 PAŹDZIERNIKA 2020, 19:00

ZYGMUNT MENKES

Wnętrze z bukietem kwiatów w wazonie i skrzypcami
(„My Bouquet”)



MIEJSCE AUKCJI I WYSTAWY
Dom Aukcyjny Desa Unicum, ul. Piękna 1A, Warszawa

WYSTAWA OBIEKTÓW
12 - 22 października 2020

Udział klienta w aukcji regulują WARUNKI SPRZEDAŻY AUKCYJNEJ, WARUNKI POTWIERDZENIA AUTENTYCZNOŚCI oraz niniejszy PRZEWODNIK DLA KLIENTA. Zachęcamy do zapoznania się z trzyczęściowym regulaminem, który ma na celu przedstawienie stosunku prawnego pomiędzy Domem Aukcyjnym DESA Unicum a kupującym w ramach aukcji. DESA Unicum pełni funkcję pośrednika handlowego pomiędzy komitentami wstawiającymi obiekty na aukcję a kupującymi. Warunki mogą być przez DESA Unicum odwołane lub zmienione poprzez aneksy dostępne w sali aukcyjnej lub poprzez obwieszczenie aukcyjnego.

PRZEWODNIK DLA KLIENTA

I. PRZED AUKCJĄ

1. Cena wywoławcza

Cena wywoławcza jest kwotą, od której aukcyjny rozpoczyna licytację. Zwyczajowo cena wywoławcza zawarta jest między połową a trzy czwarte dolnej granicy estymacji. Cena wywoławcza może być podana w katalogu.

2. Opłata aukcyjna

Do kwoty wylicytowanej doliczamy opłatę aukcyjną. Opłata aukcyjna stanowi dodatkowe wynagrodzenie DESA Unicum z tytułu obsługi transakcji sprzedaży i wynosi 18% końcowej ceny obiektu (kwoty wylicytowanej). Opłata aukcyjna obowiązuje również w sprzedaży poaukcyjnej, w przypadku kiedy obiekt nie został sprzedany w ramach aukcji. Kwota wylicytowana wraz z opłatą aukcyjną zawiera podatek od towarów i usług VAT. Na zakupione obiekty wystawiamy faktury VAT marża. Wystawiamy je na wyraźne życzenie klienta. Jeżeli w dniu ewidencjonowania sprzedaży na kasie rejestrującej (w dniu wystawienia paragonu fiskalnego), klient nie jest pewny, czy chce otrzymać fakturę VAT marża, powinien on podać kasjerowi numer, za pomocą którego jest zidentyfikowany na potrzeby podatku lub podatku od wartości dodanej (NIP), w celu umieszczenia tego numeru na paragonie fiskalnym. DESA Unicum nie może wystawić faktury do paragonu, który nie będzie zawierał numeru NIP nabywcy, pomimo zgłoszenia takiego żądania przez klienta w ustawowym terminie. Jeżeli kwota należności ogółem nie przekracza kwoty 450 zł albo kwoty 100 euro, jeżeli kwota ta określona jest w euro, paragon fiskalny zawierający NIP stanowi fakturę uproszczoną, co do której nie zachodzi konieczność wystawienia dodatkowej faktury VAT marża.

3. Estymacja

Podana w katalogu estymacja jest szacunkową wartością obiektu i ma charakter wskazówki dla zainteresowanego nim klienta. W celu uzyskania dodatkowych informacji odnośnie estymacji rekomendujemy kontakt z naszymi doradcami. Licytacja zakończona w przedziale estymacji lub powyżej górnej granicy estymacji jest transakcją ostateczną. Estymacje nie uwzględniają opłaty aukcyjnej ani żadnych opłat dodatkowych.

4. Estymacje w walutach innych niż polski złoty

Transakcje aukcyjne zawierane są w polskich złotych, jednakże estymacje w katalogu aukcyjnym mogą być podawane w euro lub dolarach amerykańskich. Kurs walut w dniu aukcji może się różnić od tego w dniu druku katalogu, informacja ta ma więc charakter orientacyjny.

5. Cena gwarancyjna

Jest to najniższa kwota, za którą możemy sprzedać obiekt bez dodatkowej zgody sprzedającego. Jest równa bądź niższa niż dolna granica estymacji. Poszczególne obiekty mogą, jednak nie muszą, posiadać ceny gwarancyjne. Jeżeli w drodze licytacji cena gwarancyjna nie zostanie osiągnięta, zakończenie licytacji skutkuje odczytaniem przez aukcyjnego słowa "pass". Oznacza to, że transakcja nie została zawarta. Fakt ten zostaje ogłoszony bez uderzenia młotkiem. Opcjonalnie, jeżeli transakcja nie osiągnie ceny gwarancyjnej, aukcyjny może ogłosić zawarcie transakcji warunkowej. Fakt ten zostaje ogłoszony po uderzeniu młotkiem.

6. Pass

"Pass" zostaje odczytany przez aukcyjnego w momencie, kiedy licytacja danego obiektu nie osiągnęła poziomu ceny gwarancyjnej i nie dochodzi do zwarcia transakcji w ramach aukcji. Klienci zainteresowani takim obiektem mogą zgłaszać oferty zakupu po zakończeniu aukcji. Dom Aukcyjny zastrzega sobie prawo przyjęcia więcej niż jednej oferty poaukcyjnej. Klient, który złożył ofertę w wysokości ceny gwarancyjnej, ma pierwszeństwo zakupu. Dom Aukcyjny zastrzega sobie również prawo do nieoferowania obiektów w sprzedaży poaukcyjnej.

7. Transakcja warunkowa

Możliwość zawierania transakcji warunkowych w ramach aukcji musi być ogłoszona przez aukcyjnego przed rozpoczęciem aukcji. Tego typu transakcja zostaje zawarta w momencie, kiedy licytacja nie osiągnęła poziomu ceny gwarancyjnej i aukcyjny ogłosił taki fakt po uderzeniu młotkiem. Transakcja warunkowa traktowana jest jako wiążąca oferta nabycia obiektu po cenie wylicytowanej. Zobowiązujemy się do negocjacji ceny z komitentem, jednak nie gwarantujemy możliwości zakupu po cenie wylicytowanej. Jeżeli w toku negocjacji klient zdecyduje się podnieść ofertę do poziomu ceny gwarancyjnej lub zaakceptujemy wylicytowaną kwotę, umowa sprzedaży dochodzi do skutku. Jeżeli negocjacje nie przyniosą pozytywnego efektu w okresie pięciu dni roboczych liczonych od dnia aukcji, obiekt uznajemy za niesprzedany. W okresie tym zastrzegamy sobie prawo do przyjmowania po aukcji ofert równych cenie gwarancyjnej na obiekty wylicytowane warunkowo. W przypadku otrzymania takiej oferty od innego oferenta informujemy o tym fakcie klienta, który wylicytował obiekt warunkowo. W takim przypadku klient ma prawo do podniesienia swojej oferty do ceny gwarancyjnej i wtedy przysługuje mu prawo pierwszeństwa nabycia obiektu. W przeciwnym wypadku transakcja warunkowa nie dochodzi do skutku, a obiekt może zostać sprzedany innemu oferentowi.

8. Obiekty katalogowe

Zapewniamy fachową wycenę oraz rzetelny opis katalogowy powierzonego nam do sprzedaży obiektu. Wykonywane są one w najlepszej wierze z wykorzystaniem doświadczenia i fachowej wiedzy naszych pracowników oraz współpracujących z nami ekspertów. Mimo uwagi poświęcanej każdemu z obiektów w pro-

cesie opracowywania, dokumentacji pochodzenia, historii wystaw i bibliografii przedstawione informacje mogą nie być wyczerpujące, a w niektórych przypadkach pewne fakty odnoszące się do kolejnych właścicieli, ekspozycji oraz publikacji, w ramach których obiekt był prezentowany, mogą być celowo nieuwzględnione.

9. Stan obiektu

Opisy katalogowe nie prezentują pełnego stanu zachowania obiektów. Brak takiej informacji nie jest równoznaczny z tym, że obiekt jest wolny od wad i uszkodzeń. Wskazane jest zatem, aby zainteresowani zakupem konkretnego obiektu dokonali jego dokładnych oględzin na wystawie przedaukcyjnej oraz przeprowadzili konsultacje z profesjonalnym konserwatorem, którego na wyraźną prośbę możemy rekomendować. Na specjalne życzenie klienta możemy dostarczyć szczegółowy raport stanu zachowania obiektu. Przygotowując taki raport, nasi pracownicy oceniają stan obiektu, biorąc pod uwagę jego szacunkową wartość oraz charakter aukcji, w ramach której jest on wystawiony na sprzedaż. Mimo że oceny przedmiotów pod tym względem prowadzone są rzetelnie, należy pamiętać, że nasi pracownicy nie są zawodowymi konserwatorami. Jeśli obiekt sprzedawany jest w ramie, nie ponosimy odpowiedzialności za jej stan. W przypadku obiektów nieoprawionych chętnie polecimy profesjonalną pracownię opraw.

10. Wystawa obiektów aukcyjnych

Wystawy przedaukcyjne są bezpłatnie dostępne dla oglądających. W trakcie ich trwania zachęcamy do kontaktu z naszymi ekspertami, którzy chętnie odpowiedzą na wszystkie pytania i prześlą szczegółowe informacje o poszczególnych obiektach.

11. Legenda

Poniższa legenda wyjaśnia symbole, które mogą Państwo znaleźć w niniejszym katalogu:

☐ - obiekty bez ceny gwarancyjnej

↑ - obiekty, do których doliczamy opłatę wynikającą z tzw. droit de suite, tj. prawa twórcy i jego spadkobierców do otrzymywania wynagrodzenia z tytułu dokonanych zawodowo odsprzedaży oryginalnych egzemplarzy dzieł. Powyższa opłata jest obliczana według poniższych stawek:

1) 5% kwoty wylicytowanej, jeżeli ta część jest zawarta w przedziale do równowartości 50 000 euro (np. dla kwoty wylicytowanej 2 000 euro opłata 100 euro) oraz

2) 3% kwoty wylicytowanej, jeżeli ta część jest zawarta w przedziale od równowartości 50 000,01 euro do równowartości 200 000 euro (np. dla kwoty wylicytowanej 80 000 euro opłata 3 400 euro) oraz

3) 1% kwoty wylicytowanej, jeżeli ta część jest zawarta w przedziale od równowartości 200 000,01 euro do równowartości 350 000 euro (np. dla kwoty wylicytowanej 300 tys. euro opłata 8 000 euro) oraz

4) 0,5% kwoty wylicytowanej, jeżeli ta część jest zawarta w przedziale od równowartości 350 000,01 euro do równowartości 500 000 euro (np. dla kwoty wylicytowanej 400 tys. euro, opłata 8 750 euro) oraz

5) 0,25% kwoty wylicytowanej, jeżeli ta część jest zawarta w przedziale przekraczającym równowartość 500 000 euro – jednak w kwocie nie wyższej niż równowartość 12 500 euro.

W Polsce droit de suite reguluje art. 19-19(5) ustawy o prawach autorskich i pokrewnych z dnia 4 lutego 1994 r. z późniejszymi zmianami, zgodnie z obowiązującą w Unii Europejskiej dyrektywą 2001/84/WE Parlamentu Europejskiego i Rady z dnia 27 września 2001 r. w sprawie prawa autora do wynagrodzenia z tytułu odsprzedaży oryginalnego egzemplarza dzieła sztuki. Opłata obliczana będzie z użyciem kursu dziennego NBP z dnia poprzedzającego aukcję. Opłata obliczana będzie, gdy równowartość kwoty wylicytowanej przekroczy 100 EUR.

● - obiekty sprowadzane z państw spoza Unii Europejskiej, do których ceny doliczamy podatek graniczny w wysokości 8% kwoty wylicytowanej

○ - przedmioty wytworzone w całości lub zawierające elementy wytworzone z roślin lub zwierząt określanych jako chronione lub zagrożone

◊ - obiekty z pozwoleniem na wywóz

12. Prenumerata katalogów

W sprawie prenumeraty katalogów prosimy o kontakt pod numerem telefonu: 22 163 66 00 lub drogą mailową na adres: prenumerata@desa.pl. Katalogi dostępne są również na naszej stronie internetowej www.desa.pl. Zachęcamy do pobierania darmowych katalogów w formacie PDF.

II. AUKCJA

Udział w licytacji można wziąć osobiście, po uprzednim złożeniu zlecenia licytacji telefonicznej lub zlecenia licytacji z limitem, a także za pośrednictwem Aplikacji Online (strona internetowa <https://bid.desa.pl/>) oraz bezpłatna aplikacja mobilna DESA Unicum służąca do udziału w licytacji przez Internet).

1. Przebieg aukcji

Aukcję prowadzi aukcyjny, który wycytuje obiekty i kolejne postąpienia, wskazując licytujących, ogłasza zakończenie licytacji oraz wskazuje zwycięzcę. Zakończenie licytacji obiektu następuje w momencie uderzenia młotkiem przez aukcyjnego. Jest to równoznaczne z zawarciem umowy sprzedaży między domem aukcyjnym a licytującym, który zaoferował najwyższą kwotę. W razie zaistnienia sporu w trakcie licytacji aukcyjny rozstrzyga spór albo ponownie przeprowadza licytację danego obiektu. Zastrzegamy sobie prawo do utrwalania przebiegu aukcji za pomocą urządzeń rejestrujących obraz i dźwięk. Zastrzegamy sobie prawo do licytowania jedynie wcześniej zgłoszonych przez uczestników aukcji obiektów. W takiej sytuacji numery obiektów są przed aukcją zgłaszane obsłudze domu aukcyjnego. Aukcyjny ma prawo do

dowolnego rozdzielania lub łączenia obiektów oraz do ich wycofania z licytacji bez podania przyczyn. Opisy zawarte w katalogu aukcji mogą być uzupełnione lub zmienione przez aukcjonerę lub osobę przez niego wskazaną przed rozpoczęciem licytacji. Aukcja jest prowadzona w języku polskim, jednak na specjalne życzenie uczestnika aukcji niektóre spośród licytacji mogą być równolegle prowadzone w językach angielskim i niemieckim. Prośby takie powinny być składane najpóźniej godzinę przed aukcją wraz z informacją, których obiektów dotyczą. Licytacja odbywa się w tempie 60-100 obiektów na godzinę.

2. Licytacja osobista

W celu licytacji osobistej należy wypełnić formularz udziału w aukcji i odebrać tabliczkę z numerem. Nowi klienci powinni zarejestrować się przynajmniej 24 godziny przed rozpoczęciem aukcji, by dać nam czas na przetworzenie danych. W celu ich weryfikacji możemy poprosić o dokument potwierdzający tożsamość osoby rejestrowanej (dowód osobisty, paszport, prawo jazdy). Dane osobowe klientów są informacjami poufnymi i pozostają do wyłącznej wiadomości DESA Unicum i spółek powiązanych, które mogą przetwarzać dane osobowe uczestników aukcji w zakresie niezbędnym do realizacji zleceń licytacji. Klientom, którzy posiadają nieregulowane należności z tytułu zakupów na wcześniejszych aukcjach, możemy odmówić udziału w kolejnej. Prosimy o pilnowanie lizaka aukcyjnego. W przypadku jego zgubienia prosimy o natychmiastowe poinformowanie o tym naszej obsługi. Po zakończeniu aukcji należy zwrócić tabliczkę z numerem w punkcie rejestracji, a w przypadku zakupu należy odebrać potwierdzenie zawartych transakcji.

3. Licytacja telefoniczna

Jeżeli nie mogą Państwo uczestniczyć w aukcji osobiście, istnieje możliwość licytacji przez telefon za pośrednictwem jednego z naszych pracowników. Klienci zainteresowani taką usługą powinni przesłać wypełniony formularz zlecenia najpóźniej 24 godziny przed rozpoczęciem aukcji. Nie ponosimy odpowiedzialności za realizację zleceń dostarczanych później. Formularz zlecenia dostępny jest na ostatnich stronach katalogu, w siedzibie naszego domu aukcyjnego oraz na naszej stronie internetowej. Formularz należy przesłać faksem, pocztą, mailem lub dostarczyć osobiście. Wraz z formularzem prosimy o przesłanie fotokopii dokumentu tożsamości w celu weryfikacji danych. Nasz pracownik połączy się z klientem przed rozpoczęciem licytacji wybranych obiektów. Nie ponosimy jednak odpowiedzialności za brak możliwości wzięcia udziału w licytacji telefonicznej w przypadku problemów z uzyskaniem połączenia z podanym przez klienta numerem telefonu. Dlatego rekomendujemy wskazanie maksymalnej kwoty (bez opłaty aukcyjnej), do której będziemy mogli licytować w Państwa imieniu. Zastrzegamy prawo do nagrywania i archiwizowania rozmów telefonicznych, o których mowa powyżej. Opisana usługa jest darmowa i poufna.

4. Licytacja w imieniu klienta

Drugą opcją dla klientów, którzy nie mogą osobiście uczestniczyć w aukcji, jest złożenie zlecenia licytacji z limitem. Klienci zainteresowani taką usługą również powinni przesłać wypełniony formularz najpóźniej 24 godziny przed rozpoczęciem aukcji. Obowiązuje ten sam formularz co w przypadku licytacji telefonicznej. Zawarte w formularzu kwoty nie powinny uwzględniać opłaty aukcyjnej i opłat dodatkowych, powinny być wyrażone w polskich złotych oraz zgodne z tabelą postąpięć przedstawioną w dalszej części przewodnika. Jeżeli podana kwota nie jest zgodna z kwotami w tabeli postąpięć zostanie ona obniżona. Nasi pracownicy dołożą wszelkich starań, aby klient zakupił wybrany obiekt w możliwie jak najniższej cenie, nie niższej jednak niż cena gwarancyjna. Jeżeli limit jest niższy niż cen gwarancyjna w wypadku niesprzedania obiektu w czasie aukcji, limit rozpatrywany jest jako oferta poaukcyjna. Opcjonalnie może dojść do zawarcia transakcji warunkowej. W przypadku dwóch lub większej ilości zleceń z takim samym limitem decyduje kolejność zgłoszeń. Opisana usługa jest darmowa i poufna.

5. We wszystkich aukcjach DESA Unicum można brać udział za pośrednictwem Aplikacji Online. Aby wziąć udział w aukcji należy założyć darmowe konto w Aplikacji Online, a następnie zarejestrować się do konkretnej aukcji – z uwagi na proces weryfikacji i dopuszczenia do aukcji prosimy o rejestrowanie się na aukcję nie później niż 12 godzin przed rozpoczęciem licytacji. Na każdą aukcję należy rejestrować się oddzielnie. Klient otrzymuje mailem informację o dopuszczeniu do aukcji. Klienci zarejestrowani później mogą zostać niedopuszczeni do licytacji. Po pierwszym pozytywnym procesie weryfikacji, klient może zostać dodany do listy klientów weryfikowanych automatycznie, co oznacza, że przy rejestracji na kolejną aukcję, informację o dopuszczeniu do aukcji klient otrzyma automatycznie od razu, bezpośrednio po zarejestrowaniu się. Uczestniczyć w aukcji można zarówno składając oferty na obiekty z aukcji przed rozpoczęciem licytacji (działa to wtedy tak jak zlecenie stałe) jak i składając oferty (kolejne przebiciał) w trakcie trwania aukcji na żywo, obserwując relację online w serwisie. DESA Unicum zastrzega sobie prawo do ustawiania klientom licytującym przez Internet limitów transakcyjnych. Opisana usługa jest darmowa i poufna. Ponadto, istnieje możliwość oglądania relacji audio-video z Salu Aukcyjnej.

6. Tabela postąpięć

cena	postąpienie
0 – 2 000	100
2 000 – 3 000	200
3 000 – 5 000	200/500/800 (np. 3 200, 3 500, 3 800)
5 000 – 10 000	500
10 000 – 20 000	1 000
20 000 – 30 000	2 000
30 000 – 50 000	2 000/5 000/8 000 (np. 32 000, 35 000, 38 000)
50 000 – 100 000	5 000
100 000 – 300 000	10 000

300 000 – 700 000	20 000
700 000 – 1 500 000	50 000
1 500 000 – 3 000 000	100 000
3 000 000 – 8 000 000	200 000
powyżej 8 000 000	wg uznania aukcjонера

III. PO AUKCJI

1. Płatność

Kupujący zobowiązany jest do zapłaty należności za wycycytowane obiekty w terminie 10 dni od dnia aukcji. Przekroczenie wyznaczonego terminu grozi naliczeniem odsetek ustawowych za okres opóźnienia w zapłacie. Akceptujemy płatność w gotówce do równowartości 10.000 EUR obliczonej według średniego kursu waluty ogłoszonego przez NBP, obowiązującego w dniu dokonania płatności, kartami płatniczymi (MasterCard, VISA) oraz przelewem bankowym na konto: mBank S.A. 27 1140 2062 0000 2380 1100 1002, Swift: BREXPLPWWA3. W tytule prosimy wpisać nazwę aukcji, datę aukcji oraz numer obiektu.

2. Płatność w walutach innych niż polski złoty

Wszystkie transakcje zawierane są w polskich złotych. Na specjalne życzenie po wcześniejszym uzgodnieniu dopuszczamy wpłaty w euro, dolarach amerykańskich lub funtach brytyjskich. Wartość transakcji opłacanej w innej walucie niż polski złoty będzie powiększona o opłatę manipulacyjną w wysokości 1%. Przeliczenia dokonujemy po dziennym kursie kupna waluty mBank S.A.

3. Odstąpienie od umowy

W razie opóźnienia nabywcy w zapłacie możemy odstąpić od umowy z nabywcą po bezskutecznym upływie terminu dodatkowego wyznaczonego na zapłatę. W przypadku skorzystania przez DESA Unicum z prawa odstąpienia, DESA Unicum może dochodzić od nabywcy odszkodowania tytułem utraconych korzyści, które obejmują m. in. szkodę spowodowaną brakiem uzyskania opłaty aukcyjnej.

4. Reklamacje

Wszelkie możliwe reklamacje rozpatrywane są zgodnie z przepisami prawa polskiego. Reklamację z tytułu niezgodności towaru z umową można zgłosić w ciągu jednego roku od wydania obiektu. Wobec osób niebędących bezpośrednimi nabywcami na aukcji nie ponosimy odpowiedzialności za ukryte wady fizyczne oraz wady prawne zakupionych obiektów.

5. Odbiór zakupionego obiektu

Przy odbiorze zakupionych obiektów wymagamy okazania dokumentu potwierdzającego tożsamość. Obiekty mogą zostać wydane nabywcy lub osobie posiadającej pisemne upoważnienie. Może to nastąpić tylko w momencie pełnej płatności i uregulowania wszystkich zobowiązań wynikających z wcześniejszych zakupów. Zakupione obiekty na aukcji powinny być odebrane w ciągu 30 dni od aukcji. W przeciwnym razie mogą one zostać odesłane do magazynu zewnętrznego, a klient obciążony kosztami transportu oraz magazynowania. Wielkość opłat będzie uzależniona od operatora magazynu oraz rodzaju i wielkości obiektu. Tym samym ponosimy odpowiedzialność za utratę lub uszkodzenie obiektu jedynie przez okres 30 dni od aukcji.

6. Transport i przesyłka

Zapewniamy podstawowe opakowanie zakupionych obiektów umożliwiające odbiór osobisty. Na wyraźne życzenie klienta możemy pomóc w kontakcie z wyspecjalizowaną firmą zajmującą się pakowaniem i wysyłką dzieł sztuki.

7. Pozwolenie na eksport

Przed wzięciem udziału w aukcji potencjalnym licytującym radzimy, aby zorientowali się czy w razie potrzeby wywozu obiektu poza granice Polski nie są wymagane dodatkowe pozwolenia. Przypominamy, że reguluje to ustawa z dnia 23 lipca 2003 r. o ochronie zabytków i opiece nad zabytkami (Dz. U. nr 162 poz. 1568, z późn. zm.), zgodnie z którą wywóz określonych obiektów poza granice kraju wymaga zgody odpowiednich władz; w szczególności dotyczy to obrazów starszych niż 50 lat o wartości powyżej 40 000 złotych. Nabywca jest zobowiązany do przestrzegania przepisów w tym zakresie, a niemożliwość uzyskania odpowiednich dokumentów lub opóźnienie w ich uzyskaniu nie uzasadniają odstąpienia od sprzedaży ani opóźnienia w uiszczeniu pełnej ceny nabycia za obiekt. Na wyraźne życzenie klienta możemy pomóc w kontakcie z wyspecjalizowaną firmą zajmującą się sprawami formalnymi związanymi z eksportem dzieł sztuki.

8. Zagrożone gatunki

Przedmioty zrobione z materiału roślinnego lub zwierzęcego albo zawierające je, tj. m.in. koralewiec, skóra krokodyla, kość słoniowa, kość wieloryba, róg nosorożca, skorupa żółwia, niezależnie od wieku, procentu zawartości, mogą wymagać dodatkowych pozwoleń lub certyfikatów przed wywozem. Prosimy pamiętać, że uzyskanie dokumentów umożliwiających eksport nie jest równoznaczne z możliwością importu do innego państwa. Nabywca jest zobowiązany do przestrzegania przepisów w tym zakresie, a niemożliwość uzyskania odpowiednich dokumentów lub opóźnienie w ich uzyskaniu nie uzasadniają odstąpienia od sprzedaży ani opóźnienia w uiszczeniu pełnej ceny nabycia za obiekt. Obiekty tego typu zostały oznaczone dla Państwa wygodą symbolem „o” opisanym w legendzie. Nie ponosimy jednak odpowiedzialności za błędy lub uchybienia w oznaczeniu przedmiotów zawierających elementy wytworzone z chronionych lub regulowanych prawem gatunków roślin i zwierząt.

9. Wykonując obowiązek informacyjny, określony w ustawie z dnia 30 maja 2014 r. o prawach konsumenta (t.j. Dz. U. z 2019 r. poz. 134 z późn. zm.), niniejszym uprzejmie informujemy, że na podstawie art. 38 pkt 11 ww. ustawy, klientom nie przysługują prawo do odstąpienia od umowy.

WARUNKI SPRZEDAŻY AUKCYJNEJ i WARUNKI POTWIERDZENIA AUTENTYCZNOŚCI przedstawione poniżej określają prawa i obowiązki licytujących i kupujących z jednej strony oraz Domu Aukcyjnego DESA Unicum i komitentów z drugiej. Wszyscy potencjalni kupujący na aukcji powinni dokładnie przeczytać WARUNKI SPRZEDAŻY AUKCYJNEJ i WARUNKI POTWIERDZENIA AUTENTYCZNOŚCI zanim przystąpią do licytacji.

WARUNKI SPRZEDAŻY AUKCYJNEJ

1. WPROWADZENIE

Każdy obiekt zaprezentowany w katalogu aukcyjnym przeznaczony jest do sprzedaży na warunkach określonych:

- w WARUNKACH SPRZEDAŻY AUKCYJNEJ i WARUNKACH POTWIERDZENIA AUTENTYCZNOŚCI,
- w innych informacjach podanych w pozostałych częściach katalogu aukcyjnego, w szczególności w PRZEWODNIKU DLA KLIENTA,
- w dodatkach do katalogu aukcyjnego lub innych materiałach udostępnionych przez DESA Unicum na sali aukcyjnej. W każdym przypadku zmiana warunków może nastąpić poprzez stosowny aneks bądź ogłoszenie podane do wiadomości przez aukcjoner przed rozpoczęciem aukcji. Poprzez licytację na aukcji, niezależnie czy osobistą, czy za pośrednictwem przedstawiciela, czy też na podstawie złożonego zlecenia licytacji telefonicznej lub z limitem, licytujący i kupujący wyrażają zgodę na brzmienie niniejszych WARUNKÓW SPRZEDAŻY AUKCYJNEJ ze zmianami i uzupełnieniami oraz WARUNKÓW POTWIERDZENIA AUTENTYCZNOŚCI.

2. DESA UNICUM JAKO POŚREDNIK HANDLOWY

DESA Unicum występuje jako zastępca pośredni działający w imieniu własnym, lecz na rachunek komitenta uprawnionego do rozporządzenia obiektem, chyba że inaczej zastrzeżono w katalogu, jego zmianach lub w ogłoszeniach podanych do wiadomości przed aukcją.

3. LICYTOWANIE NA AUKCJI

- DESA Unicum może według swojego uznania odmówić dopuszczenia niektórych osób do udziału w aukcji lub sprzedaży poaukcyjnej. Wszyscy licytujący muszą zarejestrować się przed aukcją, dostarczyć wymagane informacje przewidziane w formularzu rejestracji, okazać dokument potwierdzający tożsamość oraz odebrać tabliczkę z numerem licytacyjnym.
- Dla wygody licytujących, którzy nie mogą uczestniczyć w aukcji osobiście, DESA Unicum może zrealizować pisemne zlecenie licytacji. W takim przypadku nieobecni licytujący powinni wypełnić formularz „zlecenie licytacji”, który można znaleźć w katalogu, na stronie internetowej DESA Unicum lub otrzymać w siedzibie DESA Unicum. Kwoty wskazane przez licytującego w zleceniu licytacji nie powinny zawierać opłaty aukcyjnej i opłat dodatkowych, powinny być wyrażone w polskich złotych oraz zgodne z tabelą postąpień. Jeżeli podana kwota nie jest zgodna z kwotami w tabeli postąpień, zostanie ona obniżona. Aukcjoner nie akceptuje zlecenia licytacji, w którym nie ma wskazanej maksymalnej kwoty, do której DESA Unicum może zrealizować zlecenie. DESA Unicum dąży starań, aby klient zakupił wybrany obiekt w możliwie jak najniższej cenie, nie niższej jednak niż cena gwarancyjna. Jeśli limit podany przez licytującego jest niższy niż cena gwarancyjna, a stanowi jednocześnie najwyższą ofertę, wówczas dochodzi do transakcji warunkowej. W przypadku dwóch lub większej ilości zleceń z takim samym limitem decyduje kolejność zgłoszeń. Wszystkie zlecenia licytacji wraz z fotokopią dokumentu tożsamości umożliwiającym weryfikację danych osobowych powinny być przesłane (pocztą, faksem bądź e-mailem) albo dostarczone osobiście do siedziby DESA Unicum przynajmniej 24 godziny przed rozpoczęciem aukcji. Dostarczone później zlecenia mogą nie być zrealizowane.
- Od osób zainteresowanych licytacją przez telefon wymaga się zgłoszenia chęci licytacji telefonicznej poprzez wypełnienie formularza „zlecenie licytacji”, dostępnego w katalogu, na stronie internetowej DESA Unicum lub w siedzibie DESA Unicum. Wszystkie zlecenia licytacji powinny być przesłane (pocztą, faksem, e-mailem) lub dostarczone osobiście do siedziby DESA Unicum przynajmniej 24 godziny przed rozpoczęciem aukcji. Wymaga się również przesłania fotokopii dokumentu tożsamości w celu weryfikacji danych osobowych. Dostarczone później zlecenia mogą nie być zrealizowane. Licytacja telefoniczna może być nagrywana, złożenie zlecenia jest równoznaczne z wyrażeniem zgody na nagrywanie rozmowy telefonicznej. Na wypadek trudności z połączeniem telefonicznym licytujący może określić na zleceniu limit, do którego pracownik domu aukcyjnego będzie licytował pomimo braku połączenia. Jeśli żaden limit nie jest określony na zleceniu, pracownik domu aukcyjnego uznaje w takim wypadku, że klient oferuje przynajmniej cenę wywoławczą.
- Podczas licytacji, zarówno osobistej, telefonicznej, za pośrednictwem pracownika DESA Unicum oraz za pośrednictwem Aplikacji Online, licytujący bierze osobistą odpowiedzialność za zapłatę za wycytowane obiekty, co opisane jest dokładnie w paragrafie 3 punkcie 5 poniżej, chyba że przed rozpoczęciem aukcji zostało wyrażone uzgodnienie na piśmie z DESA Unicum, że oferent jest pełnomocnikiem zidentyfikowanej osoby trzeciej akceptowanej przez DESA Unicum.
- Usługa licytacji na podstawie zlecenia licytacji nie podlega żadnej opłacie. DESA Unicum zobowiązuje się dochować należytej staranności w realizacji zleceń, jednak

nie ponosi odpowiedzialności za niezrealizowanie takich ofert, chyba że wina za brak realizacji zlecenia leży wyłącznie po stronie DESA Unicum.

4. PRZEBIEG AUKCJI

- O ile nie zastrzeżono inaczej poprzez symbol, każdy obiekt oferowany jest z zastrzeżeniem ceny gwarancyjnej, która jest poufną minimalną ceną sprzedaży uzgodnioną między DESA Unicum i komitentem. Cena gwarancyjna nie może przekroczyć dolnej granicy estymacji.
- Aukcjoner może w każdym momencie aukcji wycofać którykolwiek obiekt, ponownie zaoferować przedmiot do sprzedaży (również bezpośrednio po uderzeniu młotkiem) w razie zaistnienia błędu bądź sporu co do wyniku licytacji. W powyższym przypadku aukcjoner może podjąć wszelkie działania, które uzna za stosowne i racjonalne. Jeżeli jakkolwiek spór co do wyniku licytacji powstanie po aukcji, wynik sprzedaży w ramach aukcji uznaje się za ostateczny.
- Aukcjoner rozpoczyna licytację i decyduje o wysokości kolejnych postąpień. W celu osiągnięcia ceny gwarancyjnej obiektu aukcjoner i pracownicy DESA Unicum mogą składać w toku licytacji oferty w imieniu komitenta bez wskazania, że czynią to w imieniu komitenta, bądź to przez składanie następujących po sobie ofert licytacyjnych, bądź też oferty w odpowiedzi na oferty składane przez innych oferentów. Jeżeli nie ma żadnych ofert na dany obiekt lub oferty są zbyt niskie, aukcjoner może uznać przedmiot za niesprzedany, co sygnalizuje terminem "pass".
- Ceny na aukcji podawane są w polskich złotych i w tej walucie powinna być dokonana płatność. W odpowiedzi na potrzeby klientów zagranicznych estymacje w katalogu aukcyjnym mogą być podawane także w euro, funtach brytyjskich i dolarach amerykańskich, odzwierciedlając w przybliżeniu cenę przy obecnym kursie waluty. Stosownie do tego estymacje podawane w euro, funtach brytyjskich i dolarach amerykańskich mają charakter wyłącznie orientacyjny.
- Licytujący, który zaoferował najwyższą kwotę zaakceptowaną przez aukcjoner, jest zwycięzcą licytacji. Uderzenie młotkiem przez aukcjoner oznacza akceptację najwyższej oferty i zawarcie umowy sprzedaży między DESA Unicum a kupującym. Ryzyko i odpowiedzialność za obiekt przechodzący na własność kupującego opisane zostały w paragrafie 6 poniżej.
- Każda poaukcyjna sprzedaż obiektów oferowanych na aukcji podlega również WARUNKOM SPRZEDAŻY AUKCYJNEJ oraz WARUNKOM POTWIERDZENIA AUTENTYCZNOŚCI.

5. CENA NABYCIA I OPŁATA AUKCYJNA

- Do kwoty wycytowanej doliczana jest opłata aukcyjna oraz opłaty dodatkowe wynikające z oznaczeń katalogowych obiektu. Opłata aukcyjna stanowi dodatkowe wynagrodzenie DESA Unicum z tytułu obsługi transakcji sprzedaży i wynosi 18% końcowej ceny obiektu (kwoty wycytowane). Opłata aukcyjna obowiązuje również w sprzedaży poaukcyjnej.
- Do kwoty wycytowanej mogą zostać doliczone inne podatki i opłaty, jeśli w katalogu zaznaczone to zostało odpowiednimi oznaczeniami (patrz: paragraf 1 punkt 10 „Przewodnika dla klienta”: „Legenda”).
- Jeśli nie uzgodniono inaczej, kupujący jest zobowiązany uiszczyć należność w terminie 10 dni od daty aukcji, niezależnie od uzyskania pozwolenia na eksport czy innych pozwoleń. Opłaty mają być uiszczone w polskich złotych gotówką, kartą lub przelewem bankowym:
 - DESA Unicum akceptuje płatność kartami płatniczymi MasterCard, VISA
 - DESA Unicum akceptuje płatność przelewem bankowym na konto mBank S.A., 27 1140 2062 0000 2380 1100 1002, Swift: BREXPLPWWA3W tytule przelewu proszę podać nazwę aukcji, datę aukcji oraz numer obiektu.
- Własność zakupionego obiektu nie przejdzie na kupującego, dopóki DESA Unicum nie otrzyma pełnej ceny nabycia za obiekt opłaty aukcyjnej lub innych opłat, jeżeli odnozą się do danego obiektu DESA Unicum nie jest zobowiązana do przekazania obiektu kupującemu do chwili przeniesienia własności obiektu na kupującego. Wcześniejsze przekazanie obiektu kupującemu nie jest równoznaczne z przeniesieniem prawa własności obiektu na kupującego ani zwolnieniem z obowiązku zapłaty przez niego ceny nabycia.

6. ODBIÓR ZAKUPU

- Odbiór wycytowanych obiektów jest możliwy po dokonaniu wpłaty pełnej ceny nabycia oraz uregulowaniu innych płatności wobec DESA Unicum i spółek powiązanych. Jak tylko nabywca spełni wszystkie wymagania, powinien skontaktować się ze swoim doradcą klienta DESA Unicum lub z Biurem Obsługi Klienta pod numerem tel. 22 163 66 00, aby umówić się na odbiór obiektu.
- Kupujący powinien odebrać zakupiony obiekt w terminie 30 dni od daty aukcji. Po tym terminie DESA Unicum przesyła wszystkie wycytowane obiekty do magazynu ze-

wewnętrznego, a kupujący obciążony zostanie kosztami transportu oraz magazynowania. Wielkość opłat będzie uzależniona od operatora magazynu oraz rodzaju i wielkości obiektu. Zaakceptowanie niniejszego regulaminu równoznaczne jest z zaakceptowaniem regulaminu spółki magazynowej. Po upływie 30 dni od daty aukcji na kupującego przechodzi ryzyko utraty i uszkodzenia nieodebranego obiektu, a także ciężary związane z takim obiektem, w tym koszty jego ubezpieczenia. DESA Unicum odpowiada względem kupującego za szkody z tytułu straty lub uszkodzenia obiektu, jednak jedynie do wysokości ceny nabycia obiektu.

3) Dla wygody kupującego DESA Unicum nieodpłatnie zapewnia podstawowe opakowanie obiektu umożliwiające jego odbiór osobisty. Na wyraźne życzenie kupującego DESA Unicum może pomóc w kontakcie z wyspecjalizowaną firmą zajmującą się pakowaniem i wysyłką dzieł sztuki. Każde takie zlecenie odbywa się na odpowiedzialność klienta, DESA Unicum nie bierze odpowiedzialności za nieprawidłowe wykonanie usług przez przewoźników bądź inne osoby trzecie. Jeżeli klient sam wybierze firmę transportową, jej przedstawiciel powinien skontaktować się z DESA Unicum telefonicznie przynajmniej 24 godziny przed planowanym odbiorem obiektu pod numerem telefonu: 22 163 66 20.

4) DESA Unicum będzie wymagała okazania dowodu osobistego przed przekazaniem obiektu nabywcy bądź jego przedstawicielowi, który dodatkowo powinien posiadać pisemne upoważnienie od nabywcy.

7. BRAK PŁATNOŚCI

Bez uszczerbku dla innych praw sprzedający, w przypadku gdy nabywca nie uiści pełnej ceny nabycia za obiekt, opłaty aukcyjnej lub innych opłat, jeżeli odnoszą się do danego obiektu, w terminie 10 dni od daty aukcji, DESA Unicum może zastosować jeden lub kilka z poniższych środków prawnych:

- przechować obiekt w siedzibie DESA Unicum lub w innym miejscu na ryzyko i koszt klienta;
 - odstąpić od sprzedaży obiektu, zatrzymując dotychczasowe opłaty na poczet pokrycia szkód;
 - odrzuć zlecenie nabywcy w przyszłości lub zrealizować takie zlecenie pod warunkiem uiszczenia kaucji;
 - naliczać ustawowe odsetki za opóźnienie od dnia wymagalności płatności do dnia zapłaty pełnej ceny nabycia, opłaty aukcyjnej lub innych opłat, jeżeli odnoszą się do danego obiektu;
 - wszczęć postępowanie sądowe przeciwko kupującemu w celu odzyskania zaległości;
 - potrącić należności nabywcy względem DESA Unicum z wierzytelności wobec tego nabywcy wynikających z innych transakcji;
- g) podjąć wszelkie inne działania odpowiednie do zaistniałych okoliczności.

8. DANE OSOBOWE KLIENTA

W związku ze świadczonymi usługami oraz wymogami prawnymi związanymi z przeprowadzeniem aukcji DESA Unicum może wymagać od klientów podania danych osobowych lub w niektórych przypadkach (np. w celu sprawdzenia wypłacalności, poświadczenia tożsamości klienta lub w celu uniknięcia fałszerstwa) pozyskać dane o kliencie od osób trzecich. DESA Unicum może również wykorzystywać dane osobowe dostarczone przez klienta w celach marketingowych, dostarczając materiały o produktach, usługach bądź wydarzeniach organizowanych przez DESA Unicum oraz spółki powiązane. Zgadzając się na WARUNKI SPRZEDAŻY AUKCYJNEJ i podając dane osobowe, klienci zgadzają się, że DESA Unicum i spółki powiązane mogą wykorzystywać te dane do ww. celów. Jeśli klient chciałby uzyskać więcej informacji o polityce prywatności, skorygować swoje dane lub zrezygnować z dalszej korespondencji marketingowej, prosimy o kontakt pod numerem 22 163 67 00.

WARUNKI POTWIERDZENIA AUTENTYCZNOŚCI

Przez autentyczność obiektu rozumiemy właściwe podanie autorstwa obiektu i prawidłowe jego datowanie. DESA Unicum udziela gwarancji autentyczności obiektów zaprezentowanych w tym katalogu na okres 5 lat od daty sprzedaży przez DESA Unicum z poniższymi zastrzeżeniami:

- DESA Unicum udziela gwarancji autentyczności obiektu jedynie bezpośrednio nabywcy obiektu (konsumentowi). Powyższa gwarancja nie obejmuje:
 - kolejnych właścicieli obiektu, włączając w to osoby, które nabyły od bezpośredniego nabywcy obiekt odpłatnie, w drodze darowizny lub dziedziczenia;
 - obektu, co do którego trwa spór o autorstwo;
 - obektu, którego autorstwo jest jedynie domniemane, co w katalogu i na certyfikacie oznaczone jest następującymi zapisami: brak dat życia po imieniu i nazwisku artysty, nazwisko artysty poprzedzone jedynie inicjałem imienia, znak zapytania w nawiasie lub bez nawiasu („?” lub „(?)”) po nazwisku artysty, przed lub po imieniu i nazwisku artysty określenia: „przypisywany/e/a”, „Attributed” lub skrót „Attrib.”;
 - obektu powstałego w bliżej lub szerzej rozumianym kręgu oddziaływania stylu danego artysty, co w katalogu i na certyfikacie oznaczone jest użyciem przed lub po imieniu i nazwisku artysty jednego z następujących określeń: „krąg”, „szkoła” bądź „naśladowca”;

9. OGRANICZENIE ODPOWIEDZIALNOŚCI

- DESA Unicum wyłącza wszelkie gwarancje inne niż WARUNKI POTWIERDZENIA AUTENTYCZNOŚCI w najszerszym zakresie dopuszczonym prawem.
- Całkowita odpowiedzialność DESA Unicum będzie ograniczona wyłącznie do ceny nabycia zapłaconej przez kupującego.
- DESA Unicum nie jest odpowiedzialna za pomyłki słowne czy na piśmie w informacjach podanych klientom oraz nie ponosi odpowiedzialności wobec żadnego licytującego za błędy w trakcie prowadzonej aukcji lub popełnione w innym zakresie związanym ze sprzedażą obiektu.
- DESA Unicum nie bierze odpowiedzialności wobec kupującego za szkody przewyższające cenę nabycia, niezależnie czy taka szkoda jest charakteryzowana jako bezpośrednia, pośrednia, szczególna, przypadkowa czy następca. DESA Unicum nie jest zobowiązana do zapłaty odsetek od ceny zakupu.
- Żaden przepis w niniejszych WARUNKACH SPRZEDAŻY AUKCYJNEJ nie wyklucza lub nie ogranicza odpowiedzialności DESA Unicum wobec kupującego, wynikającej z jakiegokolwiek oszustwa bądź świadomego wprowadzenia w błąd, lub z winy umyślnej.

10. PRAWA AUTORSKIE

- Sprzedający nie przekazują wraz z obiektem prawa autorskiego ani prawa do reprodukcji obiektu.
- Prawa autorskie do wszystkich zdjęć, ilustracji i tekstów związanych z obiektem sporządzonych przez lub dla DESA Unicum, włączając zawartość tego katalogu, stanowią własność DESA Unicum. Nie mogą być one wykorzystane przez kupującego ani inne osoby bez uprzedniej zgody pisemnej DESA Unicum.

11. POSTANOWIENIA OGÓLNE

- Niniejsze WARUNKI SPRZEDAŻY AUKCYJNEJ wraz z późniejszymi zmianami i uzupełnieniami, o których mowa w paragrafie 1 powyżej, oraz WARUNKI POTWIERDZENIA AUTENTYCZNOŚCI wyczerpują całość praw i obowiązków pomiędzy stronami w niesieniu do sprzedaży obiektu.
- Wszelkie zawiadomienia powinny być kierowane na piśmie na adres DESA Unicum. Powiadomienia kierowane do klientów będą przesyłane na adres podany w ostatnim piśmie do DESA Unicum.
- Jeśli jakiegokolwiek z postanowień WARUNKÓW SPRZEDAŻY AUKCYJNEJ okazałoby się nieważne, bezskuteczne lub niemożliwe do zastosowania, pozostałe postanowienia będą nadal obowiązywać. Brak działania lub opóźnienie w wykonywaniu praw wynikających z WARUNKÓW SPRZEDAŻY AUKCYJNEJ nie oznacza zrzeczenia się praw lub zwolnienia z obowiązków ani nie uchyla obowiązywalności całości bądź części z postanowień WARUNKÓW SPRZEDAŻY AUKCYJNEJ.

12. PRAWO OBOWIĄZUJĄCE

Prawa i obowiązki stron wynikające z niniejszych WARUNKÓW SPRZEDAŻY AUKCYJNEJ oraz WARUNKÓW POTWIERDZENIA AUTENTYCZNOŚCI, przebieg aukcji i jakiegokolwiek sprawy związane z powyższymi postanowieniami podlegają prawu polskiemu. DESA Unicum w szczególności zwraca uwagę na przepisy:

- ustawy z dnia 23 lipca 2003 r. o ochronie zabytków i opiece nad zabytkami (Dz. U. Nr 162 poz. 1568, z późn. zm.) – wywóz określonych obiektów poza granice kraju wymaga zgody odpowiednich władz,
- ustawy z dnia 21 listopada 1996 r. o muzeach (Dz. U. z 1997 r. Nr 5, poz. 24, z późn. zm.) – muzea rejestrowane mają prawo pierwokupu zabytków bezpośrednio na aukcji za kwotę wycycytowaną powiększoną o opłatę aukcyjną.

- obektu, którego określenie autorstwa było zgodne z ogólnie przyjętą opinią specjalistów, uczonych i innych ekspertów;
- obektu, w przypadku którego podana w katalogu roczna data powstania różni się od faktycznej o mniej niż 15 lat;
- obektu, w przypadku którego w datowaniu pojawiło się prawidłowe określenie stulecia, natomiast nieprawidłowe określenie części tego stulecia (połowy lub ćwierci);
- obektów z XX w., XIX w. i starszych, w przypadku których faktycznie stwierdzone datowanie różni się w stosunku do podanego w katalogu „na korzyść” obiektu, tj. obiekt okazał się starszy, niż było to podane w opisie;
- obektu, którego opis i datowanie zostały uznane za niedokładne przy użyciu metod naukowych lub testów, które nie były ogólnie przyjęte w czasie wydawania tego katalogu bądź w tamtym czasie były uznawane za nadmiernie kosztowne lub niewykonalne, albo według wszelkiego prawdopodobieństwa mogłyby spowodować uszkodzenia lub utratę wartości obiektu. DESA Unicum zastrzega iż opis uzupełniający (pochodzenie, historia wystaw, literatura) został wykonany w dobrej wierze i błędy w tym zakresie nie mogą być podstawą do reklamacji. DESA Unicum zastrzega, sobie również 5% jako granicę błędów w przypadku podawania poszczególnych wymiarów obiektu.



PROMEMORIA WARSAW
Ul. Górnośląska 24
00-484 Warszawa

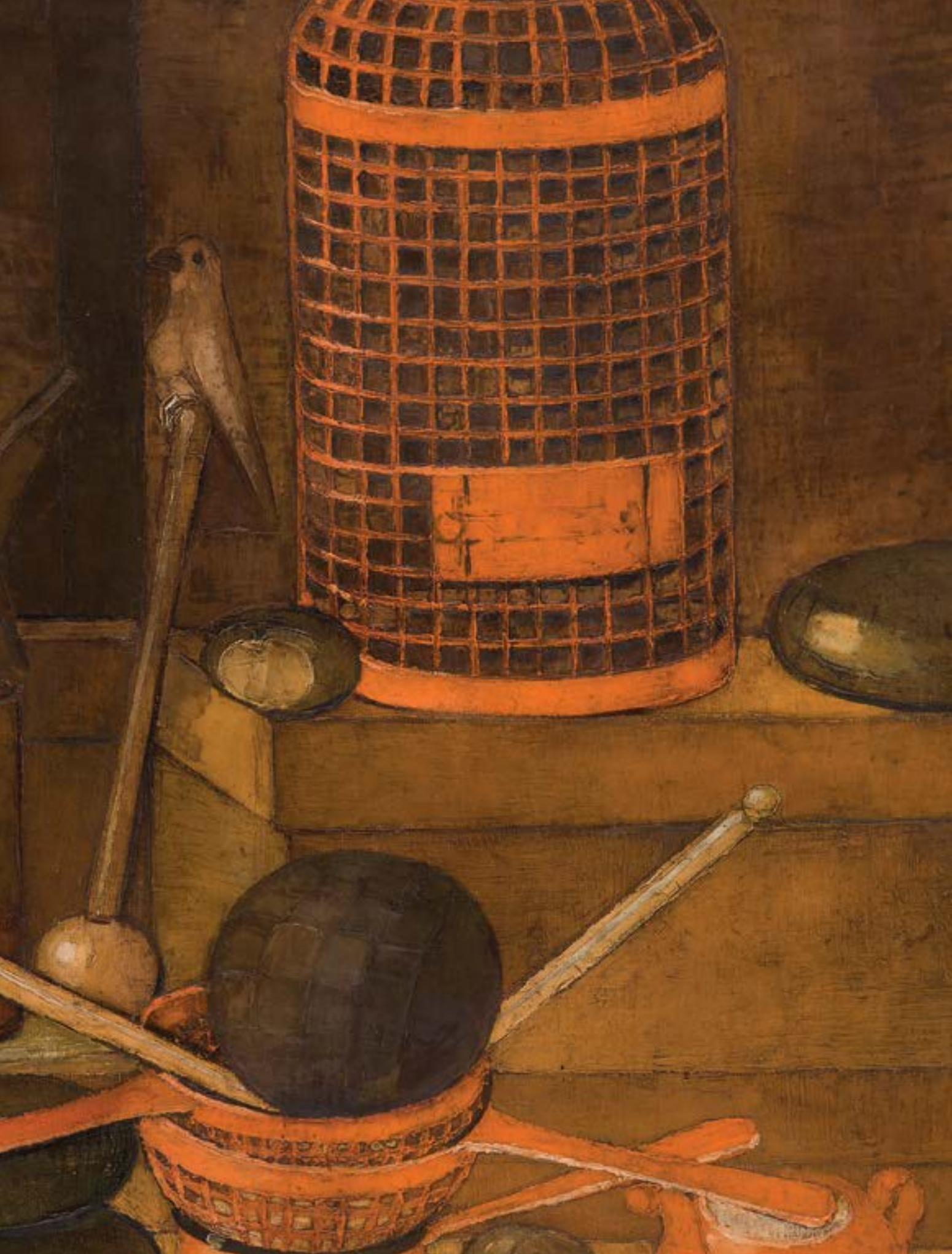
info.warsaw@promemoria.com
www.promemoria.com
Instagram icon | YouTube icon



PROMEMORIA®

MILAN PARIS LONDON MOSCOW NEW YORK HAMBURG MUNICH HONG KONG WARSAW











CENA 39 zł (z 8% VAT)